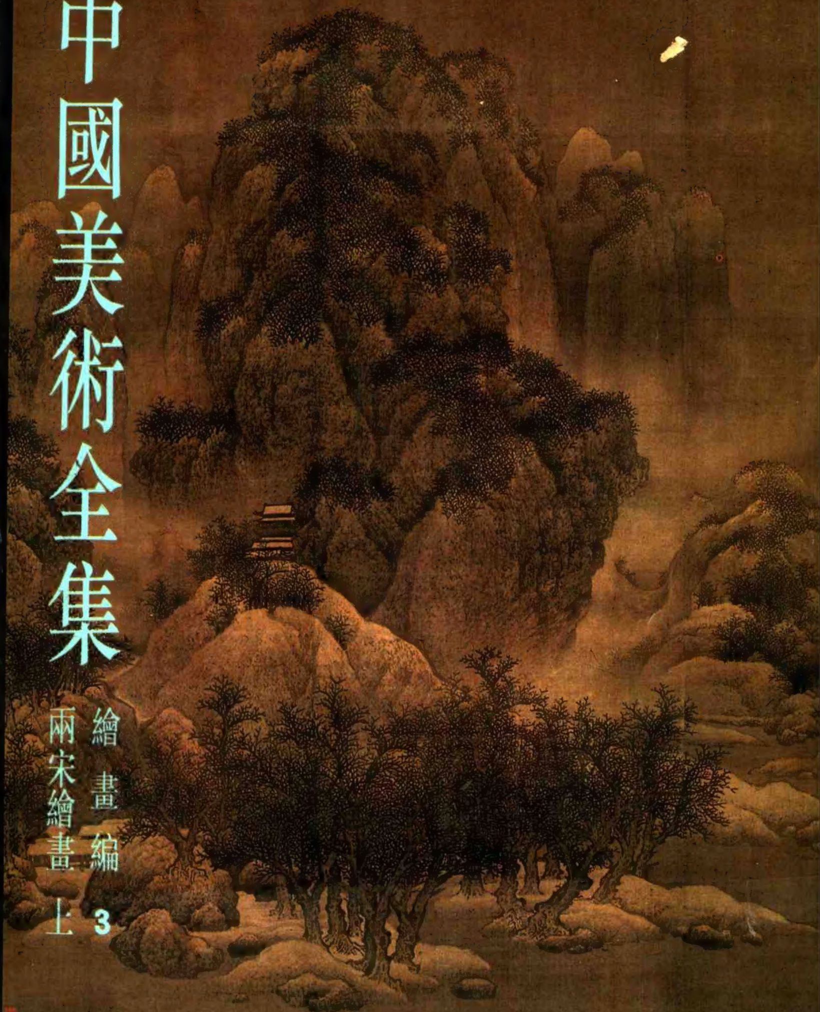
中國美術全集

繪畫編 3

兩宋繪畫 上



中國美術全集編輯委員會

中國美術全集

繪畫編 3 兩宋繪畫 上

本卷顧問

謝稚柳　上海博物館顧問

啟　功　北京師範大學教授

徐邦達　故宮博物院研究員

楊仁愷　遼寧省博物館名譽館長

劉九庵　故宮博物院研究館員

謝辰生　國家文物事業管理局顧問

主編

傅熹年　中國建築技術發展中心建築歷史研究所高級建築師

凡例

一　《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二　《中國美術全集》繪畫編《兩宋繪畫》卷分上下兩冊。上冊選録北宋、遼、金時期卷軸畫，下冊選録南宋時期卷軸畫。本書爲上冊。兩宋時期的壁畫、石刻畫、版畫等將分别另編專冊，本卷不予編入。

三　對部分作品的時代、作者，學術界存在不同見解的，在本書概述及圖版説明中加以説明。以供研究者參考。

四　本冊内容分三部分，一爲概述，二爲圖版，三爲圖版説明。

北宋、遼、金繪畫藝術

傅熹年

一　北宋時期的繪畫藝術

北宋結束了晚唐、五代七八十年的戰亂，統一了中國的漢族政權，建立起高度中央集權的封建國家。受到長期戰争破壞和封建割據束縛的經濟，經北宋初一段恢復期後，開始有較大的發展，大約到北宋中期，已經超過唐代盛時的水平。社會安定，經濟發展，爲科學技術、文化藝術的發展提供了良好的條件。北宋在自然科學、技術科學、哲學、史學和詩文、戲劇、書法、繪畫諸方而都有輝煌的成就。

宋代經濟的一個重要特點是在農業發展的基礎上，商業、手工業空前興盛，出現了許多經濟繁榮的大、中型城市，集聚了大量的人口和財富。上自宫廷、貴族、顯宦，下至城市中的富裕階層，生活日趨奢華，居室園池、服飾器用講求精麗新巧，對文藝也出現不同層次的日益增長的需求。這些都和城市手工業、商業、服務業的發展有密切的關係。在這種風氣下，社會對繪畫的需求量也空前增加，不論是藝術創作性的還是一般美化裝飾性的繪畫，都得到很大的發展，而且日趨商品化。

這時除宫廷、貴族、顯宦沿唐以來舊風，大量收藏古畫，並以古、今繪畫爲宫室陳設裝飾外，繪畫也更廣泛地在不同階層中普及。從宋人的詩文、題跋、筆記中可以看到，士夫、文人收藏古、今繪畫或爲之題詩作跋的遠比唐時爲多，成爲新的風氣。米芾在《畫史》中諷刺趙昌、王友之畫可用來「裝堂嫁女」，説明繪畫已成爲富人家中必備的裝飾居室之物，喜慶時尤不可少。(宋)孟元老《東京夢華録》記載大畫家李成曾爲汴梁宋家生藥鋪作山水壁畫；米芾《畫史》又説畫院名家崔白、馬賁的畫只配掛在茶坊酒肆；(宋)鄧椿《畫繼》説畫院大名家待詔高克明的畫被人

識爲「馬行家山水」〔一〕，意卽只配在鬧市店肆中懸掛，(宋)吳自牧《夢粱錄》說：「汴京熟食店張掛名畫，所以勾引觀者，留連食客。」從這些記載可知，在北宋都城和其他繁華城市中，連茶館、酒樓、熟食店、藥鋪和其他商店中都張掛繪畫成風，一些豪華大店還要張掛大名家的作品。如果說唐代對繪畫的需求主要來自宮廷、官府、貴族、顯宦和寺觀，一般人主要在寺觀裏欣賞宗教畫，在宋代則除上述外還新增加了來自一般士夫文人、城市富裕階層的需求，而城市居民欣賞繪畫除寺觀外，更經常的是在商店、酒樓、茶館或吉凶宴會等交誼場合。這對北宋繪畫的題材、形式、風格的發展、變化都有重大影響。

宋代繪畫題材和唐代有很大的不同。唐代宗教興盛，宗教畫是繪畫中的主流。到宋代，由於經濟發展、商業繁榮和文化科學上的進步，人們更注重現實利益、眼前享受，精明冷靜，宗教觀念相對淡漠。儘管太宗、真宗、徽宗幾代皇帝出於政治需要大力提倡宗教，卻難以煽起像唐代那種較廣泛的宗教熱潮。雖然宗教畫在北宋前期仍保持較大數量和較高水平，卻已處在逐漸停滯、衰退之中。(宋)郭若虛《圖畫見聞誌》中專有一章駁認爲不宜收藏佛道聖像的論點，從反面證明宋人對這類題材不感興趣。唐代武功極盛，鞍馬也成爲繪畫的重要題材。與之相反，宋代對外處處受挫，在這方面隱痛甚深，往往要借提倡宗教加以掩蓋。李公麟畫《三馬圖》，蘇軾書讚，因無武功可誇耀，只能立論於息邊安民，說「馬則不遇矣，而人少安」。所以鞍馬之類題材在宋代也趨於衰落。但宋代出現大量經濟繁榮、人口稠密的大城市，緊張、繁忙、擁擠、喧鬧的城市生活，限制了人和自然的接觸，也激發了他們對自然之美的嚮往和通過欣賞自然景物消除緊張疲勞的願望。這樣，起着「卧游」作用的山水畫和花鳥畫日漸成爲受歡迎的題材。像商店、酒樓、茶館和居室中「裝堂遮壁」的繪畫，既以吸引主顧、愉悅賓客、賞心悅目爲目的，故其題材都是山水、花鳥、雜畫之類欣賞性、裝飾性之作，而不再是那些和商業、游樂氣氛格格不入的宗教畫或「成教化、助人倫」〔二〕寓箴規的作品。這風氣又反過來影響宮廷、官府。北宋初山水、花鳥已自孟蜀、南唐畫院傳入，不過前期畫院大家仍以王靄、高益、高文進等人物畫家爲主。但據郭思《畫記》〔三〕記載，神宗時，其父郭熙曾爲宮中各殿和學士院、尚書省、開封府、三司使院、諫院的廳中畫了大量山水畫，和他共同作畫的還有著名花鳥畫家艾宣、崔白，說明

北宋中期以後，宮廷、官府中的畫也以欣賞性、裝飾性題材爲主了。鄧椿《畫繼》所説「近世畫手少作故事人物，頗失古人規鑒之意」，正是宋代繪畫題材上發生這一重大變化的反映。宋人詩文中也常有關於寺觀中的山水、花鳥壁畫的記載，周必大《游山録》載郭熙曾爲撫州正悟寺作山水壁畫，可知寺觀中也逐漸出現山水、花鳥等題材的作品。這樣，主要供欣賞的表現自然景物之美的山水、花鳥畫在北宋逐步取代了宗教、人物、鞍馬之類，成爲當時人們較喜聞樂見的題材，並取得較大成就。如果説唐代是釋道、人物畫發展的高峯，則宋代就是寫實風格的山水、花鳥畫的極盛時代。

北宋時，繪畫的形式和陳設方式也起了很大變化。這時流行在室內牆壁上張貼畫在紙、絹上的繪畫，和壁畫相比，它容易更換，可以適應欣賞趣味的迅速變化和不同的裝飾要求。鄧椿《畫繼》説宋神宗好郭熙畫，「一殿專背熙作」[四]。又説其祖鄧洵武的宅中用宮中撤下來的郭熙畫裱壁，即是其例。除牆壁外，室内屏、扆、圖障等木裝修和家具上也多裱畫，這可從《韓熙載夜宴圖》中看到。《畫繼》載蘇軾以李明的畫贈人，説「輒求得一橫卷，甚長，可用床上繞屏」，則不僅直幅、橫披、斗方、團幅，連長卷也可裱在裝修家具上。郭思《畫記》説郭熙曾爲宋神宗畫御帳，可知在帷帳上也可作畫。這時也盛行在室內懸掛卷軸畫，《圖畫見聞誌》説南唐李後主宮中掛徐熙作花卉大軸，號稱鋪殿花，又載遼興宗以五幅絹畫千角鹿圖贈宋仁宗，張掛於太清樓下。前引茶館、酒樓掛畫也是其例。從上述種種可知，宋代繪畫和生活的關係密切，不同階層的人都喜用繪畫作室內裝飾、欣賞之品，成爲一時風氣。這是宋代繪畫取得巨大發展的重要原因之一。以絹素代替壁畫，改變了作畫的條件，設色畫可以畫得更工細，水墨畫可以更好地控制水分，也有利於繪畫技巧的提高和畫風的轉變。

北宋繪畫的發展，大體可分四個階段。第一階段爲太祖、太宗時期（公元九六〇至九九七年）。時當立國之初，始創立圖畫院，主要是繼承和融合五代時中原、西蜀、南唐的繪畫傳統。此期重要畫家李成、郭忠恕、黄居寀、徐崇嗣等，都是由五代人宋的。第二階段是真宗至英宗時期（公元九九八至一〇六七年）。宋真宗大興宮觀，徵集大量畫家作畫，擇優吸收人畫院。由於經濟繁榮，民間繪畫也有巨大發展。畫院中除花鳥尚沿黄筌舊風外，山水畫出現了燕文貴、高

克明等趣於巧密的新風。院外出現了可與五代以來關同、李成鼎足而三的大畫家范寬，人物畫出現了被譽爲「宋之吳生」(吳道子)的武宗元，花鳥畫出現了趙昌、易元吉。這些人卓然自立，競出新意，匯合成北宋繪畫的一代新風。第三階段是神宗、哲宗時期（公元一〇六八至一一〇〇年)。前段畫院中崇尚工筆形似的畫風漸趨衰微，已不再爲宮廷所喜愛，起自民間的傾向於自然野逸之風，較重視筆墨韻味的郭熙派山水和崔白派花鳥得到官廷承認，進人畫院，成爲主流。與此同時，一些文人提倡「士夫畫」，反對過分形似，主張以畫抒懷。第四階段是徽宗時期(公元一一〇一至一一二五年)。徽宗提倡繪畫，在國子監建立畫學，繪畫以院體爲主流，又向工筆寫實發展，使工筆設色畫的技巧發展到高峯，出現了一批卓越的寫實畫家。

宋代的畫家，大體可分民間職業畫家、畫院畫家和士夫文人畫家三類。

由城市的繁榮而引起的對繪畫的巨大需求，使職業畫家數量大增，並使繪畫商品化。《東京夢華錄》載汴梁關市潘樓酒店下有書畫夜市，大相國寺廟會有書畫市；《畫繼》載楊威善畫村田樂，要求販其畫的人去汴梁畫院前售賣。又載劉宗道每創得一稿先畫數百本，然後出售。這表明民間職業畫家除應聘畫壁畫或按預訂作畫外，已進而發展到作畫待售和成批出售，還出現了販畫商人。又據《宋會要輯稿》記載，宋仁宗至和元年(公元一〇五四年)，圖畫院曾上書請求一般皇室工程不要調用畫院畫家，而應請「畫行百姓」作畫[五]。這說明此時汴梁已有畫家的行會組織。儘管一些民間的名畫家宋必加入，但組織行會本身，說明他們師徒父子相傳，介於畫家和手工藝工人之間，社會地位低。士夫文人所指的「畫工」就是他們。就技藝水平論，他們高下不一，大部分不如畫院畫家，謀生的壓力又往往使他們不得不反復採用那些受人歡迎易於速售的題材甚至成稿來大批作畫，藝術質量受到影響。但從另一方而看，他們受到傳統的束縛較少，一些新風往往在他們中間醞釀、萌芽，一些高手從他們中脫穎而出，成爲名畫家或被選人畫院。《畫繼》又載杜孩兒「在政和間其筆盛行，而不遭遇，流落輦下，畫院衆工必轉求之，以應宮禁之須」，可知他們所作一些優秀畫稿有時還會被畫院畫家購去，加以精繪進呈。他們是繪畫發展繁榮的基礎。

畫院的全稱爲翰林圖畫院，一度稱圖畫局，與天文、書藝、醫官合稱「翰林四局」，由太監管轄，

是宮廷服役機構。畫院承畫宮廷所需各種畫件，有時甚至要爲皇家建築工程去畫彩畫。畫院職稱分四級，依次爲待詔三人、藝學六人、祇候四人、學生四十人，經推薦或考試後授職；有些人出於世代相傳的繪畫世家，成大名的民間畫家也可進入。畫院畫家的待遇和地位比民間職業畫家高，得皇帝賞識的可成名並提昇，資深的可轉任雜流小官，但一般貴官、士夫仍以「畫工」目之，文人出身的畫家都不屑於進入畫院。畫院畫家作畫必須適合宮廷趣味。在北宋絕大部分時間裏，畫院崇尚工筆寫實，能真實、細膩地表現物象，作品工緻富麗，被人稱爲「院體」。畫院中也重視師承法度，一些優秀的傳統技法和畫風得以保待發揚。但畫院畫家作畫只能在宮廷流行的風格之內加以變化，往往不得不以工細巧密和傅色艷麗爭高下。宋代畫院的作品能保持較高的繪畫技巧和藝術水平，成爲民間畫家的楷模，但引起畫風轉變的重大創新，往往不出自畫院中人。神宗時，以追求荒遠、野逸、自然的郭熙山水和崔白花鳥代替了延續多年的富麗工緻的舊格，成爲畫院新風，但他們都是先在院外取得成功，受皇帝賞識後，被吸收入畫院的。

宋徽宗崇寧三年（公元一一〇四年）在國子監增設畫學，成爲國家培養畫家的最高學府。畫學內分六科，卽佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、屋木六個專業。評畫的標準是：「筆簡意全，不模仿古人，而盡物之情態，形、色俱若自然，意高韻古爲上；模仿前人而能出古意，形、色象其物宜，而設色細、運思巧爲中；傳模圖繪，不失其真爲下。」總的精神是「盡物之情態」和「形色」，亦卽寫實。強調不模仿古人，和前期有所不同，可能是徽宗時的評畫標準。從畫學學生王希孟所作《千里江山圖》看，辦畫學是有成績的，它培養的學生是畫院的後備力量。

宋代也有些文人或文人出身的官吏善畫，以自娛爲主，或兼有好名之意，一般不倚其爲衣食之資。和職業畫家相比，他們不太受雇主和市場風氣約束，較能按自己的意願創作，長於構思；他們都有較高的文化素養，能把詩文的意境引入畫中；他們不像職業畫家那樣大量頻繁作畫，技巧沒有那麽熟練，同時也就避免了過於熟練形成的「畫史縱橫習氣」，有時夾以生拙之筆，轉增自然趣味。這些主要是作畫的業餘性質引起的差異，但那些文人畫家中的傑出之士，如郭忠恕、武宗元、文同、李公麟等，都是開一代風氣的領袖畫家。卽以技巧而言，也可與任何卓



插圖一　高文進彌勒菩薩像版畫

越的職業畫家並列而無愧。北宋後期，蘇軾、米芾等提倡「士夫畫」，此後文人畫家出現有意和職業畫家立異的意向。但「士夫畫」的理論並不能概括前此文人畫家的全部實踐，文人畫家對北宋一代繪畫發展作出過重要貢獻，而「士夫畫」在北宋末却未形成強大畫派，它主要影響於後世。

民間畫家、畫院畫家和文人中的畫家互有短長，互爲補充，共同使宋代成爲中國繪畫史上一個全面發展的高峯時期。

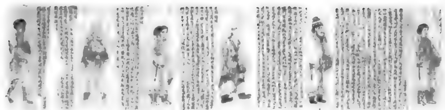
宋代繪畫題材上的多樣化，導致畫家的專業分科。《圖畫見聞誌》把畫家分爲人物、山水、花鳥、雜畫四門，北宋宋國子監建畫學時又分爲佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、屋木六門。按題材分門，有助於繪畫進一步發展。下面就按人物、山水、花鳥、雜畫四門，分別介紹其發展和成就。「士夫畫」雖不限於某一題材，因其理論和實踐對後世影響巨大，也附帶加以探討。

人物畫

人物畫按題材實際又可分爲道釋、人物、寫貌三類。道釋卽宗教畫，人物以古賢故事爲主，寫貌卽肖像畫。畫家或專精其一，或兼工各類。畫史上記載的北宋人物畫家頗多，而遺作流傳甚少。

釋道畫：北宋初崇佛，到真宗時又崇道教，多建寺院、宮觀、祠廟，宗教畫一度較興盛。《圖畫見聞誌》在《論收藏聖像》條中記載了一大批北宋著名釋道畫家，其中學吳道子的有侯翼、王瓘、孫夢卿等，兼學曹仲達、吳道子的有武宗元、高文進等。這些人，除在汴梁玉清昭應宮、大相國寺、東太一宮和洛陽、成都等地著名寺院宮觀作壁畫外，也作水陸畫和其他功德供養像等卷軸畫，但畫蹟都不傳，只有武宗元一幅畫和高文進一幅雕作版畫的畫流傳至今。

高文進，四川人，出身於繪畫世家，善畫釋道人物，孟蜀亡後入北宋圖畫院，與黄居寀同受太宗賞識，後昇至待詔。宋真宗修玉清昭應宮，他受命規劃全宮壁畫的佈置安排，是畫家中的領袖人物。《圖畫見聞誌》說他「工畫佛道，曹吳兼備」。他的畫蹟久已不傳。一九五五年在日本清涼寺藏日僧奝然於北宋雍熙三年（公元九八六年）攜回的釋迦瑞像腹內「佛臟」中發現一幀彌勒菩薩像版畫（插圖一），署「待詔高文進畫」，應出自高氏的畫本。所畫佛細眉長目，面如滿月，衣服



緊窄，衣紋稠疊，屬於「曹衣出水」一派。

武宗元，河南白波(今河南省孟津縣)人，是儒生出身的小官，善畫佛道人物，活動於北宋真宗、仁宗間。(宋)劉道醇《聖朝名畫評》說，真宗大中祥符初(公元一〇〇八至一〇一四年)建玉清昭應宮，在天下畫家三千人中僅選出百餘人，分爲二部作畫，宗元爲左部之首；《圖畫見聞誌》說他「筆術精高，曹吳俱備」，可知他是當時最卓越的釋道畫家。他的作品傳世僅《朝元仙仗圖》(圖版一四)一幅，用墨筆在絹上畫五方天帝朝元始天尊的圖景。畫中存八十七人，在兩側有闌干的閣道上行進，主要人物上方畫有牌子，標出神的名號。畫中人物表情寧靜，前後錯落，顧盼呼應，利用衣紋的向後飄動、幡幢的微微前傾和飄帶的飛揚來表達徐緩行進的動態。唐段成式《寺塔記》形容唐吳道子的畫爲「天衣飛揚，滿壁風動」；《圖畫見聞誌》說「吳(道子)之筆，其勢圓轉而衣服飄擧」，此圖風格符合上述描寫，應屬吳道子一派，是現存北宋人物畫中很重要的作品。圖中有幾處畫法過簡，如玉女髮髻只用墨筆空勾，內填淡墨，有的荷葉只勾輪廓，不似已完成的正規之作，有的繪畫史家推測它是大型壁畫的稿本。這種純用墨筆勾綫的畫法稱爲白描。

通過這二圖可以看到，北宋前期釋道畫主要是延續曹、吳的體制，雖保持較高的技巧水平，却並未創出新風，故未能超過唐代諸名家，趨於中落。《圖畫見聞誌》在《論古今優劣》條中說「若論佛道、人物、士女、牛馬，則近不及古」，指的正是這種情況。

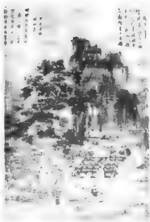
人物畫：北宋前中期人物畫家作品的特點在畫史中記載得不很具體，人數也不多，從傳世少量作品中可以看出它們也基本是延續前代傳統。現存的《宮樂圖》(圖版一三)是北宋人臨摹唐人的作品，人物的面貌、服裝、紋飾、器用都是唐式，但用筆弱而矜持，人物面目無神采，表情不够生動，是臨摹所致。北宋人摹古的作品還有《職貢圖卷》(插圖二)，僅殘存十二人，前人題爲唐閻立德所作，實是宋熙寧十年的傳摹本。此圖雖技巧不很高，但淵源很古，繪畫史家們認爲它是梁元帝蕭繹所作《職貢圖》的輾轉傳摹本。中國古畫作於紙絹上，極易損壞，很多古人名作實際上靠摹本流傳至今。唐宋時很多名畫家兼作傳摹，一些摹本兼有前人和摹者的特點，在繪畫史上頗爲重要，不能因其是摹本而忽視之。傳世北宋人物畫中還有舊題王居正作的《紡車圖



挿圖三　李公麟摹韋偃牧放圖(部分)

卷》(圖版一九)，此圖絹本淡設色，畫兩位農村婦女在紡織，衣服有補綴處，一人同時在哺嬰，形象質樸，構圖簡潔，題材介於人物畫和風俗畫之間，是難得的表現古代勞動婦女勤勞而貧苦生活的佳作。王居正是北宋前中期人，此圖從風格上看要晚些。現存北宋人物故事畫中的巨製是失名人作《洛神賦全圖》(圖版二三)，它用長卷形式連續表現《洛神賦》中所描述的每個場景，每一場景上方有墨書牌子，節錄賦文。圖中人物衆多，配以繁密的山水樹石，重點人物的鬚髮眉目和表情儀態都刻劃得很生動，尚有唐、五代畫中人物的遺意，車船器用也很工麗。把圖中部分人馬的姿態和現存摹顧愷之《洛神賦圖》(第一本)相比，尚可看出因襲和移改的痕蹟，可知此本是參考了顧本加繁改畫而成的。通過它，可以看到北宋時對一些傳統題材按當時風氣和畫法加以改造或再創作的情形。

北宋最重要的人物畫家是李公麟。他是舒城(今安徽省舒城縣)人，中熙寧三年進士第，但終身僅爲小官。李公麟工書能詩，精於考訂古文字古器物，是有很高水平的學者，但他最大的成就在繪畫方面。《畫繼》說他「鞍馬愈於韓幹，佛像追吳道玄，山水似李思訓，人物似韓滉」。《宣和畫譜》說他的畫能「集衆所善，以爲己有，更自立意，專爲一家，若不蹈襲前人，而實陰法其要」。可知他是一位兼工各科，能博採衆長形成自己風格的大畫家。他的創作一般用水墨畫在紙上，閑雅文秀，且不喜作大幅，形成自己的特色，並影響後世。李公麟只有臨摹仿古才在絹上作畫或設色。流傳至今的李公麟真蹟只有兩件，即《摹韋偃牧放圖》(插圖三)和《五馬圖》(圖版三二)。前者是摹唐人之作，詳見《中國美術全集·隋唐五代繪畫》。《五馬圖》是紙本水墨畫，用線描表現宋哲宗元祐初天駟監中的五匹名馬，依次爲鳳頭驄、錦膊驄、好頭赤、照夜白、滿川花[六]，各有牽馬的馬官。畫無李氏款印，但前四馬後各有黃庭堅用小楷題的馬名、產地、年歲、尺寸，卷末又寫一總跋，題爲李公麟作。圖中所畫五位馬官，除面目、巾靴略加烘染外，都用單線白描。其中兩位是漢人，三位是少數民族，在面貌、身材、神態上都有明顯的差異。兩漢人中，後面一人(第五人)從服飾上看是小官，不僅服飾，連面目表情、氣質、手足舉止和前一人(第四人)也不同。另三人也可看出屬於不同的民族。《宣和畫譜》說李公麟「尤工人物，能分別狀貌，使人望面知其廊廟館閣、山林草野、閭閻臧獲、臺輿皂隸，非若世俗畫工，混爲



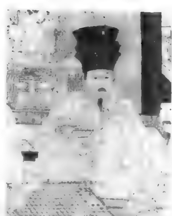
插圖四　趙佶文會圖



插圖五　趙佶摹張萱虢國夫人游春圖(部分)

一律，貴賤妍丑，止以肥紅瘦黑分之」。從圖中所畫五位馬官看，這個評價決非溢美之詞。圖中五馬或立或行，腹、背、臀、胸都用單線白描，僅口、鼻、目、蹄略用墨染。其中前四馬自鬃後至後足肘都是一筆畫成，行筆勁細，略有輕重變化，極準確簡練地把圓勁而有彈性的馬的臀背部分表現出來。五馬中有四馬略染出毛色斑紋，唯有照夜白一匹，純靠線的輕重和前後搭接避讓關係表現形象和體積感。馬尾用淡墨畫虬曲的細線，絲絲不亂，可以説是最大限度地利用了白描畫法的表現力，顯示出李氏高度的繪畫技巧和藝術修養。中國古畫中不乏畫馬名作，但若就用筆簡潔文秀而不失神駿之態而言，當以《五馬圖》爲最。《宣和畫譜》説李公麟作畫「以立意爲先，佈置緣飾爲次，其成染精緻，俗工或可學焉，至率略簡易處，則終不近也」。此圖就是很好的例證。《五馬圖》是最能代表李公麟成熟期獨特面貌的傑作。據記載，李公麟的名作還有《西園雅集圖》《蓮社圖》《山莊圖》《九歌圖》等，後三圖還有摹本傳世。《蓮社圖》是絹本立軸，上方有臨寫的宋徽宗題簽，是個有根據的宋、元間摹本(圖版三三)。此圖用水墨畫東晉釋慧遠等人在廬山結白蓮花社的故事，把各個人物和前後情節表現於一幅中，和壁畫中畫經變故事的構圖方法近似。圖中山水樹石在集仿古人中形成自己的特色，於秀雅中略具生拙之意，可以看出有避免和當時職業畫家的畫法雷同的意向，是李氏作品的另一種面貌。一些南宋畫家，沒有畫《五馬圖》這類畫的功力，他們號稱臨仿李公麟之作的往往近於這類而貌。

北宋末年的人物畫，可以徽宗時畫院畫家的作品爲代表。和花鳥畫的情形相似，畫院名手多替徽宗代筆，往往不能自己署名。流傳至今的作品中，以《聽琴圖軸》和《文會圖軸》最精工。二圖上只有徽宗題字，並未署爲自畫，是後人稱之爲徽宗趙佶作的。《聽琴圖》(圖版四四)畫一人撫琴，二人坐聽，把撫者專注、聽者入神的神態很好地表現出來。全圖佈置簡潔，配景只一欹斜的老松和疎朗的叢竹，其餘一片空曠，使觀者意會到松風琴韻應和迴蕩的境界。人物、器用、樹石用筆均極工細，傅色勻淨，艶而不俗。《文會圖》(插圖四)畫諸文士飲宴，人物、竹樹的畫法和《聽琴圖》很相似，僅人物多、場面大而已。這兩幅畫可視爲徽宗時畫院創作的人物畫的代表作。徽宗時畫院還有一批長於傳摹古畫的畫家，流傳下的名作有《摹張萱虢國夫人游春圖卷》(插圖五)、《摹張萱搗練圖卷》(參閱《中國美術全集·隋唐五代繪畫》)等，雖是臨摹唐人，但用筆細



插圖六 南唐中主李璟像



插圖七 韓熙載像(右一)



插圖八 畢世長像

勁，近於鐵線描，刻劃人微，傅色艷而雅，和《聽琴圖》有一脉相通之處。

肖像畫：專業肖像畫家在唐代已有，服役於宮廷的稱「寫貌待詔」〔七〕。《圖畫見聞誌》人物門後專附「獨工傳寫」的畫家，記牟谷、高太沖等七人。《宣和畫譜》載有郝澄、楊日章二人。古人評肖像畫除要求形似外，更重能得其神情氣質，故肖像畫稱「傳神」。在現存古畫中，五代周文矩《重屏會棋圖》所畫有南唐中主李璟像(插圖六)，《韓熙載夜宴圖》所畫有韓氏像(插圖七)，《聽琴圖》中坐撫琴者傳爲徽宗趙佶像，畫得都較生動而有個性。但這些都近於後世的「行樂圖」之屬，真正北宋肖像畫傳世者有《睢陽五老圖》中的畢世長像(插圖八)等，據此可看到當時正規肖像畫的形式和水平。現存南宋人畫宋代帝、后像中，北宋諸帝、后像應是有依據的摹本(插圖九)，可作瞭解北宋時職業肖像畫家寫像特點的參考。

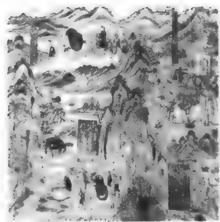
山水畫

山水景物先是在人物畫中作爲配景，大約在唐代逐漸形成獨立的畫種。張彥遠《歷代名畫記》說：「吴道子寫蜀道山水，始創山水之體，自爲一家。」與吴道子約略同時的大畫家李思訓父子和王維也都以畫山水著稱。他們的畫蹟久已不存，但從同時的敦煌盛唐壁畫中可以瞭解到這時山水畫的一般水平。這些山水畫(插圖一〇)大都設色，景物有一定的比例關係，並能表現遠近距離，卽所謂有「咫尺千里之勢」，但在表現山石的質感、形體和樹的姿態上還不成熟，多是空勾後填色，早期某些帶象徵性的畫法，也還不能完全擺脱。

山水畫的真正發展大約在唐末，到五代、北宋初已臻成熟。這時在黄河流域有荆浩、關同、李成，在長江下游有董源、巨然，在四川有李昇、黄筌，分别描寫南北各地景物，發展爲獨特的風格，並形成畫派。但這時的山水畫也有些共同的特點，卽都是寫實的；所繪作品大都是上有天，下有水，中間爲景物的全景山水；畫法多以墨筆爲主，輔以淡色，並根據表現不同景物的需要形成不同的筆觸——皴法。

據《圖畫見聞誌》記載，在北宋前中期，最流行的山水畫派是關同、李成、范寬三家，稱這三家爲「百代標程」，認爲他們的成就遠遠超過唐王維、李思訓、五代荆浩諸人。值得注意的是


挿圖九　宋仁宗后像


挿圖一〇　敦煌103窟南壁幻喩品

三家中不包括南唐的董源、巨然和孟蜀的李昇、黃筌。郭氏所列三家中，李成是山東人，主要活動於山東、河南地區，所描繪的是這一地區的景物。關同是陝西人，學河南人荊浩的山水，故所表現應是關中和豫北太行山一帶的風景。范寬也是陝西人，畫史說他畫終南山和華山一帶的風景。這三家所描繪的山東、河南、陝西等地，正是北宋政權的中心地區，是當時帝王、貴戚和達官習見的景物，這是他們的畫派得以盛行的主要原因之一。

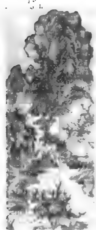
董源爲南京人，是南唐畫家，沈括《夢溪筆談》說他「多寫江南真山」。董源畫派，除北宋剛消滅南唐政權時，其弟子巨然隨南唐降人入汴梁，在翰林學士院畫過山水壁畫外，很長時間若存若亡，極少出現知名畫家。直到北宋後期經米芾大力讚譽，才重新受到重視。

西蜀地區在晚唐時有李昇，以擅長工筆著色山水著名。黃筌畫山水學李昇，曾畫《秋山圖》，當時稱爲名作。從同時人徐光溥所撰《秋山圖歌》看，他是在山水畫中兼畫人物、花卉、鳥獸的。但入宋以後，黃筌父子主要以花鳥名家，這派山水也未能風行。

江南、西蜀都不是北宋的中心地區，描寫其景物的畫派在二政權被消滅之初曾入汴梁，並以其風物新奇得到珍愛。但這二畫派都只能主要在本地延續，不能在中原地區長久流行。

各家山水主要是結合所描繪的不同地域的不同景觀，創造出一套有特色的表現手法，形成自己的面貌。各個畫派就是以不同的構圖、山形輪廓、樹石姿態和皴法來區分的。一般說來，各派在其發源地都較流行。如李成畫派中的翟院深、李遠都是山東人，范寬畫派中的黃懷玉、寧濤、劉翼都是陝西人，所以郭熙在《林泉高致》中說：「今齊魯之士惟摹營丘(李成)，關陝之士惟摹范寬。」但著名畫派一旦風行，也會衝破地域上的局限，北宋中後期李成畫派大師許道寧、郭熙就都不是山東人。

關同及其畫派：關同是長安(今西安市)人，生卒年不詳，主要活動於五代，但對北宋初山水畫的發展有很大的影響。關同在三家中最早。《五代名畫補遺》說他畫山水「坐突巍峯，下瞰窮谷，卓爾峭拔者，同能一筆而成。其竦擢之狀，突如湧出，而又峯巖蒼翠，林麓土石，加以地理平遠，磴道邈絕，橋彴村堡，杳漠皆備，故當時推尚之」。《圖畫見聞誌》說關同畫山水的特點「石體堅凝，雜木豐茂，臺閣古雅，人物幽閒」，又說他「畫木葉間用墨揾，時出枯梢，筆踪


插圖一一　關同關山行旅圖

勁利，學者難到」。米芾《畫史》說他畫山水「石、木出於畢宏，有枝無幹」。在現存傳爲關同的作品中，祇有《關山行旅圖軸》和《秋山晚翠圖軸》是北宋以前的作品。《關山行旅圖軸》（插圖一一）畫山用重筆皴、勾，加很重的輪廓線，畫得簡單堅實，樹形自地面起卽分枝，符合「有枝無幹」的記載，一般認爲屬於關同風格。這一畫派在北宋時仍存在，但流傳下來的作品頗少，其中舊題爲王維作的《雪山行旅圖軸》（圖版三）就是一珍貴的實例。此圖畫山用筆較《關山行旅圖》文秀，但仍屬同一畫法，山頭連緜雄渾，一派北地風光，樹屬於典型的「有枝無幹」特點。通過這兩幅作品，可以知道關同一派山水的面貌大體是屬於渾厚雄放一類的。

李成及其畫派：李成，營丘（今山東省益都縣）人，死於宋太祖乾德五年（公元九六七年），在北宋只生活了八年，主要創作活動在五代末，但北宋人都公認他是本朝最重要的山水畫家。《宣和畫譜》說他在當時號爲「古今第一」。《聖朝名畫評》列李成畫爲神品，說他的作品「精通造化，筆盡意在，掃千里於咫尺，寫萬趣於指下，峯巒重疊，間露祠墅，此爲最佳。至於林木稠薄，泉流深淺，如就真景，思清格老，古無其人」。《圖畫見聞誌》談到李成山水的特點時說：「夫氣象蕭疎，煙林清曠，毫鋒穎脫，墨法精微者，營丘之制也。」又說：「煙林平遠之妙，始自營丘，畫松葉謂之攢針，筆不染淡，自有榮茂之色。」「尤善畫山木寒林，神仙精靈，絶人遠甚。」米芾《畫史》說：「李成淡墨，如夢霧中，石如雲動，多巧，少真意。」又多次提到李成畫「秀潤不凡」、「皴石圓潤突起」等特點。王詵說李成山水「墨潤而筆精，煙嵐輕動，如對面千里，秀氣可掬」，並說和范寬山水相比，是「一文一武」〔八〕。綜括上面的記載，大體上可以知道李成畫山水風格淡雅，筆墨秀潤，畫石如飛動的雲頭，畫林木多用尖筆（毫鋒穎脫），景物富於變化，尤長於用淡墨表示多層次的、煙籠霧約的平遠之景。後人說李成「惜墨如金」就是指他作畫淡雅含蓄，少用濃墨重筆而言。

李成的作品傳世極少，北宋後期大鑑賞家米芾就說他平生只見到兩件李成真蹟，而僞者却見過三百本。流傳至今傳爲李成的作品中已經沒有真蹟，但其中有些確是能在一定程度上反映李成風格的北宋畫，把它們和郭熙、王詵等李成派大師之作比觀，還可大體推測出李成畫的面貌。這些畫有《讀碑窠石圖軸》《喬松平遠圖軸》《茂林遠岫圖卷》和《晴巒蕭寺圖軸》等。其中《讀

碑窠石圖》(圖版四)，用水墨作於絹上，題爲「王曉人物，李成樹石」。畫中石似雲頭，樹身曲屈多節，虬枝似爪，枝梢尖細，和郭熙的作品相似處頗多，風格却較爲簡古，與上文所說「蕭疎清曠」的寒林的意境也頗能吻合〔九〕。《茂林遠岫圖》(圖版五)是絹本水墨短卷，畫法也近於李成一派，風格比郭熙要早，但用墨重，和李成「惜墨如金」的特點不同。有的繪畫史家認爲它是燕文貴之作。《晴巒蕭寺圖》(圖版六)皴筆多而渲染少，不屬李成派系，但無疑是北宋前期重要的作品。

北宋前中期李成畫派的重要畫家有許道寧、李宗成、翟院深三人。據《聖朝名畫評》和米芾《畫史》記載，許道寧、翟院深都僞造過李成的畫，翟氏的僞作甚至爲李成之孫所誤收，可以想見其相似的程度。三人中，李宗成、翟院深二人的作品久已不傳，只有許道寧尚有一卷《漁父圖》(圖版一五)傳世。許道寧是長安(今西安市)人，《聖朝名畫評》說他「學李成畫山水林水，……所長者三：一林木，二平遠，三野水，皆造其妙，而又命意狂逸，自成一家」。《圖畫見聞誌》說他「老年唯以筆墨簡快爲己任，故峯巒峭拔，林水勁硬，別成一家體」。這卷《漁父圖》畫江上羣峯聳出，水口犬牙交錯，林木蕭疎瘦硬，筆墨簡快狠辣，表現出北方山水蒼涼雄壯的氣氛，正符合前文所說他老年時峭拔勁硬、別成一家體的特點，和李成秀潤淡遠的風格迥異。筆法粗放，也頗符合「狂逸」、「簡快」的評語。從這幅畫中還可看到他善畫平遠和野水的情況。

北宋中後期李成畫派巨匠中最著名的是郭熙和王詵，前者是職業畫家，後者是貴族和文人。在王詵之前，還有燕肅、宋道、宋迪等，都是貴官文人，也擅長畫李成派水墨山水。只燕肅有《春山圖卷》(圖版二〇)傳世，可惜傷損過甚，幾乎無法據以評論他的特點和水平了。

郭熙是河陽温(今河南省温縣)人，主要活動於北宋仁宗、神宗時，神宗熙寧初進入翰林圖畫院爲藝學，很快昇至待詔。《圖畫見聞誌》說他「工畫山水寒林，施爲巧贍，位置淵深，雖復學慕營丘，亦能自放胸臆，巨幛高壁，多多益壯」，並稱他是「今之世爲獨絕」的畫家。和他同時的大詩人蘇軾、黃庭堅屢有讚咏郭熙山水的詩篇。黃庭堅說他在替蘇才翁家臨摹了六幅李成《驟雨圖》後，筆力大進。政和七年(公元一一一七年)宋徽宗接見郭熙之子郭思時說「今禁中殿閣盡是卿父畫，畫得全是李成」〔一〇〕。可知他的山水是學李成的。他作畫以構景巧妙著稱，到晚



插圖一二　郭熙關山春雪圖



插圖一三　郭熙樹色平遠圖

年又發展出自己的特色，既能作李成派擅長的平遠寒林，也善於作丘壑雄深、雲煙變滅的巨製，尤其長於通過景物表現氣氛。郭思《畫記》說他在宮廷中曾在御帳上作《朔風飄處圖》，表現大風吹動林木和雲氣之景，被宋神宗稱之爲「特奇」。他又曾畫《秋景煙嵐》《春雨晴霽》《冬陰雪密》等圖，都是著重表現季節和朝暮、陰晴、雨雪變化之景。

郭熙還根據前人和自己作畫的經驗，撰有畫論《林泉高致》。文中肯定了當時流行的上下留天地中間畫大山堂堂的構圖特點，歸納出高遠、深遠、平遠等表現不同景物透視關係的方法和山大於木、木大於人的比例關係。他又提出「春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡」等表現景物氣氛的觀點，對山水畫自單純寫林壑之美向表現一定氣氛、意境方向發展，作出貢獻。

郭熙傳世作品較多，署款並有紀年的有《早春圖軸》《關山春雪圖軸》(插圖一二)(均公元一〇七二年)和《窠石平遠圖軸》(公元一〇七八年)三幅，又有《樹色平遠圖卷》《山邨圖軸》《幽谷圖軸》等，沒有款識，一般也認爲是他的作品。《早春圖》(圖版二八)是公認的郭熙代表作，在絹上用水墨作畫。他利用淡墨的微妙變化，儘量減少景物在遠近和晦明上的色差，來表現含蓄的景物，把由於春天空氣中木蒸氣增多，景物籠罩在淡淡的陽光下顯得模糊不定的氣氛烘托出來，很好地體現了他在《林泉高致》中所說「春山淡冶而如笑」的境界。在李成真蹟不傳的今天，這幅畫堪稱是代表李郭畫派最高水平的巨製。《窠石平遠圖》(圖版二七)作畫時間比《早春圖》遲六年，構圖簡潔，用筆緊而老健，所畫景物較實，表現出天朗氣清的秋景。《宣和畫譜》說他年老落筆益壯，於此圖可見一斑。此外，《幽谷圖》(圖版二九)表現深邃寧靜，《樹色平遠圖》(插圖一三)表現平遠荒率，都很成功。從上述作品中可以看出郭熙作畫筆法、墨法因景而異，烘染技法已臻化境，在表現景物氣氛上具有高度的技巧。

王詵是太原人，宋代開國功臣王全斌之後，大約比郭熙小三十歲左右。北宋神宗熙寧二年(公元一〇六九年)尚英宗女蜀國大長公主，官駙馬都尉。他雖是貴族，却精於詩畫，蘇軾稱他是「鄭虔三絕君有二」，十分推重。米芾《畫史》說：「王詵學李成，皴法以金碌爲之，似古今觀音寶陀山狀，作小景亦墨作平遠，皆李成法也。」可知他畫山水學李成一派而又有所創新，既工於

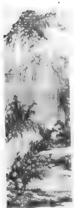
設色，也擅長水墨。傳世王詵眞蹟僅三幅，其中二幅均名《煙江疊嶂圖卷》，一爲設色，一爲水墨，另一幅爲《漁村小雪圖卷》。設色《煙江疊嶂圖》和《漁村小雪圖》卷前都有宋徽宗趙佶題簽，又著錄於《宣和畫譜》，可認爲是眞蹟。設色《煙江疊嶂圖》（圖版三四）山石用重墨勾輪廓，用筆頓挫，用勾勒法畫雲氣，樹木細瘦，間用工筆畫雙鈎夾填葉，畫得沉厚凝重而略顯拘謹，用筆不够流暢老練，可能是較早的作品。這件作品除具有李郭派的畫風外，似還受到燕文貴的影響。《漁村小雪圖》（圖版三五）全學李郭派山水，用水分很大的淡墨畫江村雪山，烘染出輕寒濕潤的氣氛。此圖用筆在含蓄、圓潤中兼有流利，畫樹用尖筆，爽利明快，筆墨雖沒有郭熙渾厚老健，却在姿媚輕倩中寓有文雅的氣質，這大約和他高度的文化素養有關。畫中葦葉枝梢用少量泥金，是他的創新。水墨本《煙江疊嶂圖》是一矮卷，筆墨和《漁村小雪圖》出於一手，可信爲王氏眞蹟。此卷畫得比《漁村小雪圖》略潦草些，但在若不經意處更顯露出王氏流利輕倩的筆調和秀潤的墨法。蘇軾詩有「文采風流磨不盡，水墨自與詩争妍」之句，就是題咏此圖的。此卷約作於元祐三年或稍早，王氏約四十歲左右。當時文人畫已在興起，王詵是貴族文人中具有職業畫家技巧水平的畫家，此圖雖是正規李、郭派畫法，却已出現若不經意的文人游戲筆墨的迹象。通過這三幅畫，可以看出王詵畫風早年、晚年的變化和力作與逸筆草草的差別。王詵讚李成畫爲「墨潤筆精，煙嵐輕動，如對面千里，秀氣可掬」。王詵晚年的作品實際上正是力求追踪李成在這方面的特色的。

范寬及其畫派：范寬是華原（今陝西省耀縣東南）人，約活動於北宋太宗、眞宗時期，仁宗之初尚在。據《聖朝名畫評》記載，他早年畫山水學過李成，以後認識到單純學前人，「雖得精妙，尚出其下」。遂對景造意，不取繁飾，寫眞山骨，自爲一家，故其剛古之勢，不犯前輩，由是與李成並行」。又讚美他的畫是「在古無法，創意自我，功期造化」。可知范寬是通過詳密觀察自然景物，體驗其紛繁變化規律進行創作而自成一家的。據宋人記載，他畫山水的特點是着重表現山的雄健堅實的實體感，視之如近在眉睫，舉手可捫。《聖朝名畫評》說「范寬之筆，遠望不離坐外」，《宣和畫譜》說「天下皆稱（范）寬善與山傳神」，都是指這一特點。流傳至今號稱是范寬作品的有《溪山行旅圖軸》《雪景寒林圖軸》《雪山蕭寺圖軸》等，其中《溪山行旅圖》（圖版七）被

公認爲是范寬真蹟。畫中主景爲一正面大山，前方爲坡陀和臨水巨石，仍是上下留天地，中間大山堂堂的傳統構圖，但佈置較滿，山頭顯得雄强逼入。米芾《畫史》描寫范寬畫的特色是「山頂好作密林，……水際作突兀大石」，「山水槧槧如恒岱，遠山多正面，折落有勢」，「溪出深虛，水若有聲」。郭若虛《圖畫見聞誌》形容范氏畫爲「峯巒渾厚，勢壯雄强，槍筆俱均，人屋皆質」。又說「范畫林木，或側或欹，形如偃蓋，別是一種風規」。這些特點，在《溪山行旅圖》中幾乎都可得到印證。從此圖中可以看到，范寬畫山以短促而勁健繁密的皴筆佈滿全幅，後人稱之爲「雨點皴」，大約卽前文所描寫的「槍筆俱均」。畫中山形的大分合和外輪廓都用粗筆重墨勾勒，以頓挫輕重表其轉折之勢，又在勾勒輪廓的內側加皴筆時沿邊留出少許空白，近似於高光面，以表現山形的凹凸；皴筆的方向和濃淡也和表現山石節理及體積感的要求完全一致。和另幾幅傳爲范寬的作品比較，此圖完全沒有爲皴法而皴法的程式化、概念化傾向，確實是這一畫派中最傑出的代表作。

雖然傳說范寬早年學李成，但他成家後的面貌却和李成畫派一無似處，其氣息且截然相反。(宋)韓拙《山水純全集》記載了王詵對李成、范寬兩家山水的評論，他說李成畫「煙嵐輕動，如對面千里，秀氣可掬」，范寬畫「如面前真列，峯巒渾厚，氣壯雄逸，筆力老健」，並把二家畫蹟比作「一文一武」。米芾《畫史》說「李成惜墨，如夢霧中」，而范寬「晚年用墨太多」，「深暗如暮夜晦暝，土石不分」。元代大書法家鮮于樞也說「李成惜墨固自好，腌靄但若浮空雲；豈如寬也老筆奪造化，蒼頑萬仞手可捫」。把李成、范寬作品一個清淡含蓄、一個濃重堅實的差異說得十分清楚。如果把兩派的代表作郭熙《早春圖》和范寬《溪山行旅圖》並懸比觀，我們所得到的也正是這種印象。《雪景寒林圖》(圖版八)和《雪山蕭寺圖》與《溪山行旅圖》雖未必出於一手，也是現存宋代范寬畫派的巨製。史載范寬的弟子和後學有黃懷玉、紀真、商訓、寧濤、劉翼等人，但沒有出現像郭熙、王詵這樣高水平的大家，故在北宋中後期其畫派沒有李成畫派興盛，流傳下來的作品也較少。

僧巨然及北宋時的董巨畫派：巨然是鐘陵(今江蘇省南京市)人，是五代時南唐的山水畫家，北宋滅南唐後入宋，以在學士院廳壁上畫《煙嵐曉景圖》得名於時。他的山水學董源。董源畫山



插圖一四　巨然溪山蘭若圖



插圖一五　巨然山居圖

水有設色及水墨二體，但從記載和流傳下的實物看，巨然似只以畫水墨山水見長。沈括《夢溪筆談》說：「大體（董）源及巨然畫筆皆宜遠觀。其用筆甚草草，近視之幾不類物像，遠觀則幽情遠思，如睹異境。」可知巨然也善畫像董源《瀟湘圖》一類的山水。米芾《畫史》說：「巨然師董源，今世多有本，嵐氣清潤，佈景得天真多。」這和他說董源「平淡天真多」也是一致的，說明巨然畫學的是董源山水中水墨平淡一體的。巨然畫的特點，據米芾說是「少年時多作礬頭，老年平淡趣高」。《宣和畫譜》說「巨然山水於峯巒嶺竇之外，下至林麓之間，猶作卵石松柏，疎筠茂草之類，相與映發，而幽溪細路，屈曲縈帶，竹籬茅舍，斷橋危棧，真若山間景趣也」，可知他擅長的是用水墨畫秀潤平淡的煙嵐野逸之景。巨然的作品流傳至今的極少，其中可能爲真蹟的有《層巖叢樹圖軸》《溪山蘭若圖軸》（插圖一四）和《秋山問道圖軸》，都是在絹上用董巨派本色的皮麻皴畫的水墨山水。《層巖叢樹圖》（圖版一）以皴筆的濃淡、燥濕、虛實變化來表現煙嵐飄忽、愈遠愈淡的山巒，和李郭畫派多用渲染的手法不同。山頭上畫有很多卵石，即所謂「礬石」。山間畫長林豐草和曲屈山徑，和米芾的描述基本相合。有些繪畫史家認爲它是巨然早年的作品。《溪山蘭若圖》和《層巖叢樹圖》頗多近似之處。《秋山問道圖》（圖版二）用較長的麻皮皴畫山，筆墨純熟秀潤，山頭仍畫很多「礬石」。畫中的林水爲虬曲多姿的瘦幹，枝葉繁茂，水邊蒲草隨風宛轉，又用濃墨破筆點苔，大小錯落，淋漓滿幅，加强了景物鬱葱野逸之感。有的繪畫史家認爲此圖所示是巨然晚年的面貌。通觀三圖，可以看到巨然畫山水不故作奇峭之筆，所畫多是在江南容易看到的一般景物，却充滿野趣和生意，用墨清淡。沈括圖畫歌說「江南董源僧巨然，淡墨輕嵐爲一體」，米芾稱之爲「平淡天真」，就是指此而言的。傳世品中號稱爲巨然作品的還有《山居圖軸》（插圖一五）和《蕭翼賺蘭亭圖軸》等，和上述諸圖雖未必出於一人之筆，却也都是這一派的作品，可通過它們瞭解到董巨畫派的發展概貌。

其他名家：北宋山水畫除關同、李郭、范寬、董巨四大派外，還有些自成一家的有成就畫家，如燕文貴、高克明、惠崇等，他們使得北宋山水畫的面貌、風格更爲多樣。

燕文貴或作燕貴、燕文季，吳興（今浙江湖州市）人，活動於北宋太宗、真宗時期。他是士兵出身，宋初承五代弊政，士兵受軍籍束縛，並須黥面，社會地位很低下，故《聖朝名畫評》說

他是「江海微賤」。燕文貴善畫山水人物和風俗畫，太宗時到汴京，受著名人物畫家高益推重，進入翰林圖畫院，後昇至待詔，成爲知名畫家，晚年以勞績補任小官。《圖畫見聞誌》説他畫山水「不專師法，自立一家規範」，《聖朝名畫評》説他因自成一家，「畫流至今稱曰燕家景致」。燕文貴的作品尚有流傳，其中最著名的是《溪山樓觀圖軸》和《江山樓觀圖卷》。《溪山樓觀圖》(圖版一六) 畫層巒疊起，重重深入，愈遠愈高，山腰溪谷間曲徑縈回，屋宇閟深。《江山樓觀圖》(圖版一七)畫開闊的江面、連縣的丘陵、遠山和起伏的奇峯幽谷。畫中林木的枝梢都右指，表現出强勁的山風。二圖中，前幅工緻典麗，欵署待詔，是其在畫院時著力之作；後幅豪放老健，欵署某縣主簿，是他晚年補任外官後所作。由此可看出燕文貴早晚期畫風的變化。兩圖的共同點是山形秀麗複沓，富於變化，皴筆繁密，樹幹瘦勁虬曲多姿，以細筆雙鈎畫夾填葉，配以精工的界畫房屋。和李成、范寬畫派相比，他的畫含蓄，雄渾不足，微傷刻露，但造景巧妙，構思精密。宋人論畫山水，認爲景物應使人感到可行、可望、可游、可居，燕文貴的作品確能很好地達到這種境界。《聖朝名畫評》説他的畫「景物萬變，觀者如真臨焉」，樓鑰説他的畫「不入家數而佈置精工」，所謂「燕家景致」應卽以此得名。燕文貴畫山的皴法，筆觸短而繁密，用頓挫的粗筆重墨勾輪廓，沿輪廓內加皴筆或渲染時留出高光面，手法近似范寬。但他筆法輕捷跳動，和范寬凝重沉着的方筆不同，所畫山頭或圓潤、或峭拔也和范寬雄强渾厚的特點不同。燕文貴和范寬同時，可能互相有影響，故手法有近似處。但由於他們立意和筆法不同，風格迴異，各自又形成獨特的面貌。現存宋人《溪山圖》(圖版一八)是北宋後期燕文貴畫派的作品。

高克明是絳州(今山西省新絳縣)人，是北宋真宗、仁宗時畫院畫家，與燕文貴爲友，曾奉命畫《三朝訓鑑圖》，是兼工山水、花鳥、人物、屋木的全能畫家。但《畫繼》説他是「馬行家山水」，帶有貶意。高克明的作品不傳。傳世品中題爲他所作的《溪山雪意圖》是南宋人或金人之作。北宋後期「士夫畫」的理論興起，崇尚天真清新，對於工筆寫實或習氣稍重的作品，多有微詞。燕文貴、高克明是北宋前期畫院山水畫的代表性畫家，以工緻巧密得名於當時，但燕文貴作品爲《宣和畫譜》所不收，高克明被譏爲「馬行家山水」，這都反映了北宋後期繪畫評論界的新看法。

惠崇是建陽(今福建省建陽縣)人，約與王安石同時[二]。他善畫有水禽的南方景物，尤長於小景。蘇軾「春江水暖鴨先知」的名句就是題咏惠崇畫的。他的作品已不傳，現有題爲惠崇之作的宋畫中最著名的是《溪山春曉圖卷》(圖版三七)。此圖無欵，董其昌題作惠崇之作，並無其他依據。圖中畫山水樹石用短筆乾皴，和《清明上河圖》中配景筆法略有近似處，有可能是北宋後期之作。所畫景物平淡幽静，確是江南春景，特殊處是山水中夾畫一些禽鳥，爲一般山水畫中所罕見。從此圖可知，北宋時，山水畫在各大畫派之外還存在着多種多樣的畫風，且都達到相當高的水平。

北宋末年院體山水：北宋末，畫院山水畫向濃麗精能方向發展。五代北宋以來，各家山水都以水墨淡色爲主，很少有用重設色的。北宋末徽宗時，傳色艷麗的青綠山水重新出現。流傳至今的最傑出作品是王希孟《千里江山圖卷》和舊題趙伯駒作的《江山秋色圖卷》，它們都是北末末院體山水畫中的精品。

王希孟畫史無傳，其名靠其唯一作品《千里江山圖》(圖版五〇)得傳。圖後有政和三年（公元一一一三年)蔡京跋，說他原是國子監畫學中的生徒，後進入宮中文書庫，經徽宗指點，以半年時間畫成此圖，時年僅十八歲。此圖長達十米以上，在絹上用重青綠畫連緜不斷的江山，或奇峯幽谷、山溪曲港，或江天浩淼、平野遥山，點綴以村舍寺觀、長橋巨舫，疎林叢竹、蘆荻茂草，雖描寫精細入微，而景物氣勢仍極闊壯開闊。所畫山頭、溪岸有似巨然處，開闊的江天也是江南景物。全畫不露墨筆，山石坡陀都用石青、石緑、赭石、花青染出，樹用赭和墨畫成。青緑山水在敦煌北魏壁畫中已出現，唐代更是盛行，有着悠久的傳統，北宋前中期一度冷落，北宋末年再度興起，以王希孟《千里江山圖》爲代表作。畫中以石青表石山，以赭石表山石、土坡陰面露出的本色，以石緑表陽光下的平野和有草覆蓋的山，以花青表雲遮蓋下的陰影部分。簡單的皴筆都是用該部位本色加墨或花青畫成的。爲求顏色艶而不浮，水、天和一些山頭除正面傅色外，還在絹背襯色，故整個畫面色彩璀璨奪目而又沉厚協調，有「入木三分」之妙。這種幾乎全不見墨筆而以顏色染出的山水前此還末見過，它和重設色的人物、花鳥在技法上頗有相通之處，很可能是畫院中人參考設色花鳥的技法發展出來的新格。用長卷形式畫江山的壯闊，

用大青綠設色表現景物之瑰麗，此圖在現存宋畫中堪稱極致，出於十八歲的青年，尤爲難得，可從一個側面反映宋代畫學、畫院的水平和培養人材的能力。

《江山秋色圖》(圖版四九)無欵，明人題作趙伯駒作，近年繪畫史家大多認爲它是徽宗畫院中高手所作。此圖也是青綠設色，但用色淡而透明，不掩下面的皴筆，一般稱爲「小青綠」，以區別於前圖用不透明色之「大青綠」。此圖沒有開闊的江天，畫崇山複嶺，以險峭幽深、曲折可游取勝。畫山石樹木、屋宇車乘用筆極尖細，而起止轉折，筆筆精到不懈，技巧比前圖更老練成熟，在工細明艷之餘兼有秀潤沈穩之態。它和前圖不同處是水天除仍兩面傅色外，還留出沙脚和雲頭，山巔嶺脊用色渲染時留出高光，陰暗部分加泥金，表現了雲氣霧靄和山的明暗向背。這些畫法在同期其他畫中很罕見。

這兩幅作品堪稱「大青綠」和「小青綠」山水的代表作，不僅在宋代，包括以後各代在內，所畫青綠山水極少有能達到如此水平的。這種山水長卷在北宋後期日漸盛行，它是隨看隨捲的，雖不能一覽無遺，却有步移景異、漸入佳境之趣。結合這一特點，畫中景物不拘泥於寫實的固定透視焦點，而採用多焦點透視，並同時運用高遠、平遠、深遠法於一幅，增强了表現力。這也就形成了中國山水畫在構景上的重要特點。

北宋末畫院中也作水墨淡色山水，較有代表性的是《雪江歸棹圖卷》(圖版四五)。此圖有徽宗趙佶欵識，畫後蔡京跋也説是他所作。但和現存趙佶的花鳥畫真蹟比較，筆墨水平大有懸殊，繪畫史家幾乎公認是畫院高手代作。此圖景物從山頭和坡陀形態看，仍近於李郭一派的面貌，很仔細地用水墨渲染襯托出雪江的凝寒沉鬱之態和遠近層次，也屬李、郭派擅長的技法。但皴法則以勾勒和點子爲主，筆法輕快秀勁，往往又出現生筆，有故作若不經意、逸筆草草之態，氣息和王詵水墨本《煙江疊嶂圖》有相通之處，從中似可感到受當時「士夫畫」之説影響的信息。這大約是因爲代皇帝作畫，爲了有別於極端工細的「衆工」，故意這樣做的。

花鳥畫

花鳥畫從唐代起有較大的發展。在西安唐章懷太子、懿德太子墓的墓道壁畫中已畫有較多

的湖石花卉。從新疆吐魯番阿斯塔那唐墓壁畫中出現畫花鳥的六扇屏風的情況看，花鳥畫在這時已成爲一個獨立的畫種。和山水畫一樣，花鳥畫在五代時也大爲盛行，並影響到宋代一個較長時期。五代花鳥畫家頗多，其中最重要的是南唐徐熙和孟蜀黃筌，他們代表兩種不同畫風，以後形成畫派，被宋人稱爲徐黃二體。沈括在《夢溪筆談》中對徐、黃二體的差異有較具體的記載，他說：「諸黃（黃筌及其子居寶、居寀）畫花，妙在賦色，用筆極新細，殆不見墨蹟，但以輕色染成，謂之寫生。徐熙以墨筆畫之，殊草草，略施丹粉而已。神氣迥出，別有生動之意。」《圖畫見聞誌》說，黃氏父子先後爲孟蜀、北宋宮廷畫家，「多寫禁籞所有珍禽瑞鳥，奇花怪石」，而徐熙是江南處士，「放達不羈，多狀江湖所有汀花野竹，水鳥淵魚」。據此可知黃筌畫的特點是以不露筆踪的工緻設色畫，表現富貴艷麗的宮廷景物，而徐熙是以「落墨縱橫」的墨筆寫天然野逸之景，上傳淡彩，兩家在畫法、題材上都不同，所以宋人有「黃家富貴、徐熙野逸」的評語。進一步分析，從强調徐熙「落墨縱橫」和黃筌「殆不見墨蹟，但以輕色染成」看，對兩家的不同評價還存在着重傳統線描的筆墨趣味還是重暈染傳色的分歧。

據《宣和畫譜》記載，入宋以後，黃筌畫派更適合宮廷需要，成爲北宋院體花鳥畫的主流，延續近百年。徐體花鳥畫在畫院中受到冷落，不得在宮廷流行，甚至他的孫子徐崇嗣都不得不畫一些近於黃派不露筆踪、被人稱爲「沒骨花」的設色花鳥畫，以求自存。但北宋一些繪畫評論家對徐、黃二體却存在着和畫院不同的看法。《聖朝名畫評》雖同時把黃、徐列爲神品，却說：「（黃）筌神而不妙，（趙）昌妙而不神，神妙俱完，舍（徐）熙無矣。」米芾《畫史》也說：「滕昌祐、邊鸞、徐熙、徐崇嗣花皆如生，黃筌惟蓮差勝，雖富艷，皆俗。」都有認爲徐優於黃的傾向。當時畫壇也仍有重筆墨、畫天然野逸一派的畫家，如易元吉等。到神宗時，崔白遂取代黃派後學，成爲畫院中主流。在宋末徽宗院畫中，則是富麗重色和野逸水墨二體兼容並蓄。整個宋代花鳥畫壇基本上是在徐、黃二體及受其影響者互相競爭、互爲消長的情況下不斷發展前進的。

黃筌在北宋滅蜀之年卽死，仍應視爲五代畫家。其子居寀先後在孟蜀和北宋宮廷任待詔。史載他擅長畫花竹翎毛，兼工山水人物。入宋後，他除爲宮廷作畫外，還被委派「搜訪名畫、詮定品目」。憑藉這種地位，黃派花鳥畫遂成爲北宋翰林圖畫院品評畫家優劣、決定畫家能否進



插圖一六　傳趙昌寫生蛺蝶圖

入圖畫院的標準。北宋一代，黃派花鳥畫家還有夏侯延祐、陶裔、李符、李懷袞等人，除黃居宷外，都沒有畫蹟流傳下來。北宋內府所藏黃居宷作品，據《宣和畫譜》所載，有三百三十二幅之多，其中只有一件《山鷓棘雀圖》(圖版一〇)流傳至今。此圖絹本設色，畫水邊一隻山鷓和棘上羣雀，配景是大小數石和棘枝、小竹、水草，襯托出雅潔的環境。畫中鷓、雀作諦聽、顧盼，飛鳴、棲止種種動作，把瞬間的動態表現得很真實生動。此圖雖不是典型的不見筆踪的黃體設色畫，但佈景勻稱，意境平和安詳，筆法工穩，仍符合應制之作的體制。通過它可以知道黃氏作品也還有其它的面貌。在現存北宋前期花鳥畫中，還沒有發現能和畫傳描寫的黃派風格一致可代表其典型面貌的作品。

黃氏父子之後，北宋工筆花鳥畫家當推趙昌。趙昌漢州(今四川省廣漢縣)人，活動於北宋真宗、仁宗時期。他善畫花果，初學滕昌祐，後自成一家。《圖畫見聞誌》評他的畫是「生意未許全株，折枝多從定本，惟於傅彩，曠代無雙」。蘇轍說他設色學徐崇嗣的沒骨法[三]。可知他善畫折枝花，缺點是姿態變化少，多從一定的圖式，但設色技巧極精，以色染花，不見筆踪，近於黃筌、徐崇嗣富貴豐艷一類。蘇軾曾以「趙昌花傳神」的詩句讚美其畫，說明他的花鳥畫確是達到很高水平的。但趙昌和他的弟子及後學王友、鐔宏、吳澤等人的畫蹟都沒有留傳下來，目前只能根據畫傳的描述，參考北宋人設色折枝花小品，大體推想其概貌。

徐熙、徐崇嗣的畫蹟也沒有流傳下來。對他們作品的具體面貌，專家們有不同的推測。一種意見認爲《雪竹圖軸》(圖版一一)體現了徐熙落墨畫法的特點；另一種意見認爲舊題趙昌作的《寫生蛺蝶圖卷》(插圖一六)在墨筆上加淡色，較近於徐熙畫派的體制。

徐熙畫派和與它類似的水墨淡色花鳥畫，在北宋前期沒有出現很著名的畫家，到仁宗、英宗時才有易元吉以畫花果獐猿得盛名。易元吉是長沙畫工，最初畫花果，後嘆服趙昌之作，改畫獐猿。他曾長期入山觀察獐猿自然游息之態，也曾自己佈置池沼，飼養禽鳥，穴窗覘望，所以他的畫能得動植物的天然生趣，無做作及艷俗之態。米芾對他極爲推崇，說：「易元吉，徐熙後一人而已，善畫草木葉心翎毛，如唐(希雅)、徐(熙)，後無人繼。世但以獐猿稱，可嘆！」這可能是指他長於表現野逸天真之趣，和徐熙近似而言，並非說他全學徐熙。北宋作品流傳至


插圖一七 崔白竹鷗圖

今題爲易元吉作的有《聚猿圖卷》，用水墨畫在澗壑間游憩的猿羣，作攀枝、飲澗、弄子、嬉戲種種狀態。樹石澗壑用淡墨畫出，筆法略近李成派系，風格素雅野逸，和工筆設色畫迥異其趣。此圖雖無款，但一般認爲它可以反映易元吉作品的面貌。易元吉晚年有重名，被召入宮作畫，未畢而卒。米芾説他因遭嫉被毒死，雖未必可信，但從側面反映出兩種畫派在畫院中競爭的激烈程度。

崔白是濠梁(今安徽省鳳陽縣)人，以善畫花竹翎毛著名於宋仁宗、神宗時，善畫破荷、蘆雁、雪灘、風煙之景，但也能作山林人物。他作畫不起草，不用界尺，信筆卽合法度。宋神宗熙寧初年受皇帝賞識，進入圖畫院，以他新創的花鳥畫取代了院中流行近百年的黃筌畫派。崔白花鳥畫的特點，畫傳中並未詳述，只能通過他傳世的畫蹟來認識。他傳世之作有《竹鷗圖軸》《雙喜圖軸》和《寒雀圖卷》三幅。《竹鷗圖》(插圖一七)畫逆風涉水的白鷗，岸邊坡石間畫大小三竹，把白鷗弓身曲頸衝寒冒風前行的姿態和竹子莖葉逆風彎曲翻轉飄動之勢表現得很逼真。《雙喜圖》(圖版二二)畫兩隻灰鵲，一立枝頭，一逆風翔空，向坡下回顧驚疑的老兔叫噪，樹葉、小竹、野草也作隨風披拂之勢。樹幹有「嘉祐辛丑崔白筆」隸書款，作於公元一〇六一年。兩圖各高近二米，筆法簡練豪放。它們的共同特點是構圖簡潔，都着重表現動態和風勢，都以水墨淡色畫坡石竹樹，用筆有頓挫和濃淡變化，夾雜着飛白和渲染，僅鳥雀用工筆。《寒雀圖》(圖版二一)因幀幅小，故用筆較細，但枯樹皴筆老健，鳥雀活潑自然，仍是生動、野逸一派。把這三圖和黃居寀《山鷓棘雀圖》相比，一動一靜，一豪放一工緻，兩者的差異是極明顯的。從這三幅的共同特點看，崔白等入實際上是以當時流行的較豪放蒼勁的水墨山水的畫法來畫花鳥畫的配景，注重筆趣，追求簡淡、野逸、荒寒、冷峭的意境，得到成功，因而取代了百年一貫、連皇帝也看厭了的黃派花鳥畫。屬崔白新體的花鳥畫家還有其弟崔慤和吳元瑜。吳元瑜在徽宗趙佶卽位前爲端王時，曾在其王府供職，對徽宗的繪畫頗有影響。他們的作品都沒有流傳下來。崔白、吳元瑜的花鳥畫雖用墨筆淡色，但和徐熙、易元吉的畫風有較大差異，故稱易元吉爲徐熙後一人的米芾說：「程坦、崔白、侯封、馬賁、張自芳之流，皆能汙壁，茶坊酒店可與周越仲翼草書同掛，不入吾曹議論。」這表明當時對這一畫派的評價還存在着分歧。但這一派對開拓北宋後期花鳥畫的





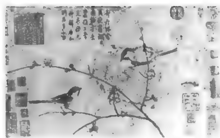
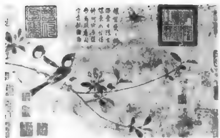
插圖一八　傳題趙佶臘梅山禽圖

新境無疑是有很大作用的。

北宋末，徽宗喜愛花鳥畫。《宣和畫譜》記録了他收藏的六千三百九十六件繪畫，分爲十門，其中花鳥爲二千七百八十六軸，佔全部藏品的百分之四十四，由此可知他偏愛花鳥畫的程度。徽宗本人也作畫，花鳥學吳元瑜，但更鼓勵畫院畫家作工筆畫，故當時出現一些名家，畫院中有盧章、劉益、富燮等，貴族有趙令穰、趙士雷等，官員有梁師閔等。一般説來，畫院畫家趨向精工；貴族、官吏受當時初起的文人畫的影響，傾向於平淡自然。

趙令穰是宋朝宗室，善畫水鄉風景，點綴以禽鳥，在一幅之中，兼有山水花鳥。他的作品流傳至今的有《湖莊清夏圖卷》(圖版三六)，畫荷塘煙柳，水鳥嬉戲，畫法熟中有生，工中有拙，自成一格，没有職業畫家熟練，却有一種文秀之態，對後世文人畫頗有影響，成爲他們喜歡臨仿的一格。趙士雷也是宋朝宗室，善畫溪塘汀渚中的水禽。作品流傳至今的有曾著録於《宣和畫譜》的《湘鄉小景圖卷》(圖版三八)，也是山水中兼畫花鳥。梁師閔是汴梁人，做到中級武官。《宣和畫譜》説他長於花竹翎毛，取法江南，作畫拘而不放。他的作品傳世有《蘆汀密雪圖卷》(圖版四八)，也著録於《宣和畫譜》。此圖畫雪中蘆葦蓼花，鴛鴦嬉戲，用渲染法把雪江沉鬱的氣氛表現得很真實，但用筆微失拘謹，和《宣和畫譜》所評相合。這三人的畫，題材都介於山水花鳥之間，畫風都工細中略夾生拙，寧失於稚也要避免程式化的習氣，可能是受到「士夫畫」理論的影響，這反映了北宋末年的一種傾向。

此期畫院中畫家大多替徽宗代筆。《畫繼》説劉益在「宣和間專與富燮供御畫」。蔡絛《鐵圍山叢談》説宋徽宗時，各種藝術都超越前代，名家輩出，「獨丹青以上皇(徽宗)自擅其神逸，故凡名手多入内供奉，代御染寫，是以無聞焉」。這就是説，畫院中的高手都爲皇帝代筆，自己作畫不能署名。我們現在只能通過署徽宗名字的作品去瞭解他們。流傳至今有趙佶署欵的畫有工拙二種，工細的一類就是畫院畫家代作。其中花鳥畫有《芙蓉錦鷄圖軸》(圖版四一)《臘梅山禽圖軸》(插圖一八)《五色鸚鵡圖卷》《祥龍石圖卷》(圖版四六)等。前二圖《南宋館閣續録》稱之爲「御題畫」，可知非徽宗自作。這幾幅實是現存北宋花鳥畫中最工細之作，形象準確，傅色艷而不俗，略近黃筌一派的體制，但又加上清勁工緻的勾勒，可以説是綜合北宋徐、黃以來各家之


插圖一九　趙佶四禽圖

長，達到一個新的水平。

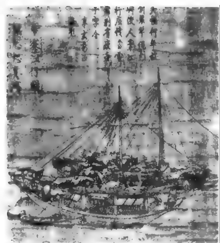
傳世趙佶畫中微拙的有《柳鴉圖卷》（圖版三九）《四禽圖册》（插圖一九）《池塘秋晚圖卷》《竹禽圖卷》（圖版四〇）《枇杷山鳥團幅》（圖版四二）等，是他的親筆。其中《柳鴉圖》《池塘秋晚圖》《枇杷山鳥圖》三圖構圖甚精，應是畫院中人代爲創稿。微拙的筆調可能是有意追求，以別於「衆工」之作。

雜　畫

（唐）張彦遠《歷代名畫記》記中唐以後畫家之作已使用「善雜畫」一詞，宋代《圖畫見聞誌》則專立「雜畫」一門，與山水、人物、花鳥三門並列，收納畜獸、魚龍、水、草蟲、屋木等題材作品。此外，宋代末爲風俗畫專立一科，多附於人物門，現在在這部分加以介紹。

畜獸、魚龍等包括畫馬、牛、駝、犬、兔、虎、魚、龍等，據《圖畫見聞誌》和《畫繼》所載，北宋時畫這些題材的畫家頗多，但流傳至今的只有少量畫牛馬之作。畫牛的有祁序《江山放牧圖》（圖版一二一）。據《圖畫見聞誌》著録，祁序是江南人，善畫花竹翎毛和水牛，雖宋明載其生卒，從名字排列在南唐和北宋初畫家之間看，大約主要活動於宋初。圖中畫江岸曲折、坡陀連緜，水牛十數頭散牧其中，或食或飲，或涉或浴，牛背牧童，吹唱應和，遠處水邊還有對弈的人，形象準確，神態生動，實際上是一幅點綴以水牛的平遠山水，表現江南水鄉安詳恬静的田園風光，在現存北宋畫中别具一格。此圖用筆勁細工緻，坡岸皴筆較簡，樹木多用雙鈎夾填葉，枝頭舒展多姿，和同期北方作品畫法不同，可能也屬於江南畫的一體。傳世的北宋人畫馬應以李公麟《五馬圖》和徽宗畫院《摹張萱虢國夫人游春圖》爲最，分别代表白描和工筆設色兩種畫法的最高水平（已在前面人物部分加以介紹）。

屋水指用直尺、界筆畫的以建築物爲主題的繪畫，唐人稱之爲「臺閣」或「樓臺」。據《歷代名畫記》記載，自北朝末至唐初，已有展子虔、董伯仁、楊契丹、閻立德兄弟等人以此擅名於時。雖遺蹟不傳，但從敦煌初唐以後的淨土變壁畫中的天宮可知，當時已能利用一點透視畫較廣大的宮院殿庭。晚唐、五代至北宋初，出現了尹繼昭、胡翼、衛賢、郭忠恕等大畫家，屋木



插圖二〇　郭忠恕雪霽江行圖

發展爲獨立的畫種。《圖畫見聞誌》論屋木題材時說：「畫屋木者，折算無虧，筆畫勻壯，深遠透空，一去百斜。如隋、唐、五代以前，洎國初郭忠恕、王士元之流，畫樓閣多見四角，其斗拱逐鋪作爲之，向背分明，不失繩墨。」書中還強調要熟悉建築的構造、構件、裝飾圖案，才能畫好屋木。「折算」指按法式制度推算建築的比例尺度，「一去百斜」指透視畫法，「向背」指立體感。北宋著名屋木畫家有郭忠恕、王瓘、燕文貴、王士元、劉文通、趙樓臺、任安等，只有郭忠恕有遺作流傳下來，在燕文貴的山水中也局部畫有屋木，從中可以瞭解到，當時已能用兩點透視或軸側投影法畫建築羣了。

郭忠恕是洛陽人，活動於五代末至北宋初，死於公元九七七年。他是著名文士，精於篆書、小學，《宣和畫譜》說他畫屋木超越一切前人。李廌《德隅齋畫品》描寫他畫的《樓居仙圖》是「棟梁楹桷，望之中虛，若可躡足，闌楯牖户，則若可以捫歷而開闔之也。……增而倍之，以作大宇，皆中規度，曾無小差也」。他的作品只有一幅《雪霽江行圖》(插圖二〇)傳世。此圖用墨筆畫兩隻船，船的構造和船上的門窗欄杆、生活器物、桅杆纜索都畫得很精緻準確，畫船夫操船也很生動。此圖所繪雖不是屋木，但均用界尺畫成，船舷和篷頂都是弧形，其透視比矩形的建築物更難掌握，却畫得十分妥貼穩定，可見他對透視畫法掌握之精[二]。傳世還有一些大幅的樓臺，往往托名郭忠恕作，其中最繁密而有氣勢的一件是《明皇避暑圖》，透視基本正確，建築的立體感和空間深度都表現得很好，可以反映宋代大型屋木畫的面貌，但實際上是南宋或元人的臨仿本。

張擇端《清明上河圖卷》(圖版五一)是風俗畫，但其中畫了大量屋木，大建築用界筆直尺畫，小屋卽用徒手畫，很好地表現了不同加工精度的建築物的特點。其中城樓、橋和船透視準確，構造真實，連建築的時代風格也很好地表現出來，和任何屋木名家的作品相比都無愧色。趙佶《瑞鶴圖》(圖版四七)下半畫汴梁宮殿宣德門，也屬屋木畫。它是《宣和睿覽册》中記祥瑞的畫之一，礙於畫的性質，雖是畫院高手所繪，却不能畫得很生動。

風俗畫：描寫民俗和城鄉風物的作品約始於五代，盛於北宋。《圖畫見聞誌》載五代時張質善畫「田家風物」，又稱宋高元亨「多狀京城市肆車馬」，葉仁遇「多狀江表市肆風俗，田家人物」，

陳坦畫「田家娶婦，村落祀神」。《聖朝名畫評》載燕文貴畫《七夕夜市圖》，描寫汴京最繁華街道的夜市。這些人的作品雖都不傳，却可證明當時有畫風俗畫的傳統，正是在這個傳統之下，産生了大畫家張擇端的名作《清明上河圖卷》。

張擇端畫史無傳，他的名字隨《清明上河圖》(圖版五一)得傳，圖後金、元人跋稱他爲「翰林」，又説畫上原有徽宗題簽，所以他也有可能是徽宗畫院中畫家。此圖絹本，長五米以上，以墨筆畫北宋後期汴梁風物，上加淡色。據考證，圖中所畫自汴梁外城東部汴河上的「上土橋」以東開始，西至内城東牆最南一門「角門子」以内的街道止，以汴河爲主體，畫兩岸景物和汴河上忙碌的水運。畫中描繪了汴河兩岸成片的建築物、大街小巷和充塞其中的各色人物車馬，着重表現商業、服務業、手工業的興盛和繁忙緊張的交通、運輸、供應、服役活動。與之相對照的是游春歸來的人們和在街上閒逛的人羣，把首都汴梁熙熙攘攘、忙閒苦樂種種城市生活情態極真實地表現出來。這幅畫不僅在立意方面選擇了汴梁城市生活最典型的場面，並在構圖、剪裁上加意配合，在局部場面的刻劃乃至個別人物的描繪上，也都極真實生動，互相呼應，一氣呵成，毫無鬆懈敷衍之處。只有經長期詳密觀察和寫生，在積累大量素材的基礎上進行嚴肅創作，才有可能達到這種境地，使八百餘年前這座全國最繁榮的城市活生生地展現在我們面前。它被繪畫史家公認爲中國古代「現實主義大傑作」，是當之無愧的。

士夫畫

大約在北宋神宗前後，一些詩人、文學家、書法家、藝術評論家，如蘇軾、黄庭堅、米芾等人標榜「士夫畫」，認爲士夫畫高於畫工——專業畫家之作，並提出一系列論點。在唐至北宋中期以前，文人、貴族、官吏中的畫家和職業畫家作品間没有顯著不同，也未另立標準。一些職業畫家之作也很受重視，很多著名文學家都撰有詩文熱情讚咏，並無明顯的歧視。在評畫方面，北宋初黄休復撰《益州名畫録》，雖把畫品定爲逸、神、妙、能四格，認爲脱略常法，不重傅彩，「筆簡形具，得之自然」的爲「逸格」，是最高標準，但這主要是繪畫技巧日趨成熟後，對工筆傅色的精能之品已不滿足，提出更高要求的反映，並未明確説只有士大夫畫才屬逸品。神宗熙寧

間，郭若虛撰《圖畫見聞誌》，才把氣韻生動推爲最高標準，並說成只能生而知之，非巧密或積以歲時所能到。他進而提出「軒冕才賢」（士大夫）和「巖穴上士」（未仕的高級文士），其人品高則「氣韻不得不高」，氣韻高則「生動不得不至」，明確提出只有士夫文人的畫才能達到這最高標準，並把畫工——職業畫家之作說成「雖曰畫而非畫」〔一四〕。這種以人品、地位評畫藝高低的觀點，宋時也有人認爲是「太過」了〔一五〕。

真正從理論上闡述士夫畫的是蘇軾。他以評詩之法評畫，提出「詩畫本一律，天工與清新」的標準〔一六〕，認爲像作詩重意境，重天然，反對過分雕飾詞句一樣，士夫作畫應重在立意，要有新意，「渾然天成，粲然日新」，「得詩人之清麗」〔一七〕，反對削弱繪畫立意，有損天然的過分形似。他以畫馬爲喻，說士夫畫應着重表現馬的意氣俊發的精神，而不能像畫工那樣，「只取鞭策、皮毛、槽櫪、芻秣」等細節〔一八〕。

蘇軾還提出「論畫以形似，見與兒童鄰」的著名論點〔一九〕，並說：「世之人或能曲盡其形，至於其理，非高人逸士不能辨。」〔二〇〕他認爲士夫作畫不能只追求形似，而應掌握對象本身的內部規律——理，以達到更高的藝術境界。其所說「世之人成能曲盡其形」一語，實際上是他在寫實技巧日臻成熟以後，對繪畫提出更高的要求。

蘇軾又進而提出士夫作畫要「適吾意」，說：「能文而不求舉，善畫而不求售；文以達吾心，畫以適吾意。」用不爲科舉而作文，不爲求售而作畫爲喻，主張不爲他人之好惡所囿，按自己對事物內在規律——理的理解去作畫，像詩人感物而咏一樣，抒發自己的情懷。這樣，他所提倡的士夫畫，就把繪畫從對客觀事物的具體描繪一步步地轉變爲主要表現成寄託畫者自己的感受、胸懷和意興上，以區別於以形似爲工的「畫工」之作。

宋代在封建禮法、等級上比唐代爲嚴，職業畫家地位日益下降，提出士夫畫是有擡高士人、貶低專業畫家的目的。在這方面，米芾對專業畫家的評論更爲苛刻，立論偏激，連推崇士夫畫的鄧椿，在《畫繼》中也不得不說他「立論有過中處」。

但蘇軾等人提倡「士夫畫」，也有其針對時弊、有激而發的一面。在英宗、神宗時，圖畫院中流行的工細繁富艷麗的畫風已趨衰微，職業畫家受派系和師承法度的拘束，往往直接利用前

人的畫樣或略加拼移，敷衍成篇，筆墨也泥於師法，熟練得近於習氣，而不能適應物象的差異。繪畫的商品化也促使一些畫家大量重復繪製較受人歡迎的畫本，以求速售。《圖畫見聞誌》載北宋袁仁厚得前賢畫樣十餘本，成爲名家；又載趙昌畫折枝花「多從定本」，唯以傅彩艷麗取勝。《畫繼》也載李皓畫山水，取前輩成樣合成爲一，「一時翕然稱之」；劉宗道「每作一扇，必畫數百本，然後出貨」。這些記載都反映了當時畫壇的流弊。這就使得相當大量的作品構思無新意，手法陳舊，唯以工細、艷麗相誇。郭熙、崔白的山水、花鳥就是在這種情況下，自出新意，從而取代舊體、風靡畫壇的。蘇軾這時提出士夫畫，貶低形似，主張適意、寓興，也是對當時畫壇陳陳相因和因過於商品化而粗製濫造、藝術質量下降不滿的一種表現。綜觀他的全部論點和詩文，似並非針對所有的職業畫家。他有一些著名的詩篇就是真誠讚咏比他稍早或同時的職業畫家郭熙、崔白、艾宣等人的作品的。在這方面蘇軾和米芾的論點是有差別的。

士夫畫在蘇軾以前並未形成畫派，被指爲士夫畫家的人，如郭忠恕、燕肅、文同、宋迪兄弟、李公麟、王詵等，師承各個不同，雖然因筆墨不像某些專業畫家那樣過於熟練、程式化，而顯得較自然質樸，作品較重構思，但都是功力深厚、作風不苟的畫家。倒是蘇軾、米芾自己的作品，不專師法，直抒胸臆，強調簡淡天真和筆墨韻味，被人稱作「墨戲」，爲前所未有。由於他們的倡導和這一套理論的鼓吹，使文士中精於繪畫的人，開始在畫風上自覺地和職業畫家保持距離，也使此後更多的掌握書法並有一定文學素養的文士打消了顧慮，敢於無所師承，不求形似，以詩詞的意境、書法的筆趣，放手作畫，直抒胸臆，詩、書、畫的結合自此萌芽，爲創作另闢新徑，士夫畫家和職業畫家之作自此逐漸分道揚鑣。但當時工筆寫實畫法尚有發展餘地，士夫畫的主要倡導者蘇軾的詩、文、理論又遭到禁遏，故蘇軾、米芾所提倡的那種「士夫畫」在北宋並沒有大的發展，經南宋的過渡，到元代才發展成佔畫壇主流的文人畫。

文同是梓潼（今四川省鹽亭縣）人，生於宋真宗天禧二年（公元一〇一八年），死於宋神宗元豐二年（公元一〇七九年），進士出身，做到中級官吏。畫墨竹約始於五代，但畫史上最著名的是文同。他曾對竹作過深人觀察，所畫能得竹之神韻。蘇軾說他「意有所不適而無所遣之，則發於竹」。又說他自稱「畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆

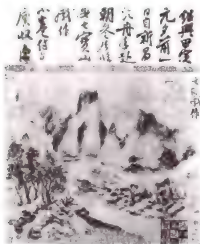
直遂，以追其所見，如免起鶻落，少縱則逝矣」。把作畫時的醞釀構思描述得極爲生動，從這些記述中可知文同是位重在構思能托物寓興的畫家。他的作品傳世的以《墨竹圖軸》(圖版二四)爲最佳，在絹上用水墨畫一枝垂竹，枝梢翻起，橫掃全幅，小枝和葉子繁密而不亂，雖筆筆不苟而不失瀟洒之態，也沒有因過於熟練而形成習氣，在傳世幾幅號稱文同作品中水平最高。圖中竹葉用濃淡兩種墨色畫成，以淡者表竹葉的背面。這方法在崔白《竹鷗圖》中也見到過，是在雙鈎竹葉上分填深淺二色，應屬當時慣用的手法。文同是蘇軾的表兄，蘇軾關於士夫畫的理論多從文同的畫得到啓發。後代畫墨竹者雖多，基本上沒有突破文同的藩籬，在繪畫史上他應被視爲重要畫家。

蘇軾是眉山(今四川省眉山縣)人，生於宋仁宗景祐三年(公元一〇三六年)，死於徽宗建中靖國元年(公元一一〇一年)，是宋代大文學家、書畫家。他受文同的影響，喜畫墨竹、木石等，還有記載說他也曾畫過蟹和草蟲、佛像等。蘇軾以作書之法作畫，所以其弟蘇轍說他「不學而得用筆之理」。他又喜歡酒後作畫，借酒來壯畫的氣勢。他有一首詩自敍作畫情況，說：「枯腸得酒芒角出，肺肝槎牙生竹石；森然欲作不可留，寫向君家雪色壁。」米芾說他作木石虬曲怪奇無端，「如其胸中盤鬱」。又說他畫竹自地至頂直上，不分節，理由是竹並不是一節節生出來的。這都說明蘇軾作畫是以傾吐情感爲主，不求形似。在他的畫蹟中也可看到這情形。現存蘇軾唯一的真蹟是《枯木怪石圖卷》(圖版二五)，用墨筆在紙上畫一枯樹、一怪石，都用圓筆，乘興信手而作，幾乎全不受當時畫派影響。他雖自稱學文同，但以此圖和文同《墨竹圖》相比，文氏作畫法度森嚴，蘇氏則逸筆草草，是迥然不同的。

米芾是襄陽(今湖北省襄陽市)人，生於宋仁宗皇祐三年(公元一〇五一年)，死於徽宗大觀元年(公元一一〇七年)，做過小官。他是著名書法家和藝術評論家，推崇士夫畫，認爲應「平淡天真」，反對「俗艶」，但評畫有復古傾向，對近代畫家很少許可。《畫繼》言其認爲「山水古今相師，少有出塵格，因信筆爲之，多以煙雲掩映樹木，不取工細」。又說曾見他所畫梅、松、蘭、菊，「以爲繁則近簡，以爲簡則不疎，太高太奇，實曠代之奇作也」。可知他也是不拘成法，信筆攄發胸臆的。他的這種用水墨畫的煙雲掩映的山水後世稱爲「米家山」，是後代文人畫中很

習見的一體。畫梅、蘭、菊和墨竹一樣，也成爲以後文人畫的重要題材。米芾的山水畫久已不傳，只能從其子米友仁的作品（插圖二一）中瞭解其概貌。本書所收録米芾《珊瑚筆架圖》（圖版二六）是他在尺牘中信筆所畫的插圖。

《畫繼》爲士夫、文人畫家五十八人立傳，列爲《軒冕才賢》《巖穴上士》《搢紳韋布》三類。其中絕大多數人的作品不存，但在《搢紳韋布》三十五人中，喬仲常尚有《赤壁賦圖卷》（圖版五二）傳世。《畫繼》說喬仲常是「河中人，工雜畫，師龍眠（李公麟）」。《赤壁賦圖》是在紙上以水墨畫成，用長卷形式連續畫賦中情節，並分段書寫蘇軾的賦文。所畫山水人物略近於李公麟一派，但人物和樹石都較簡率，有意追求野逸生拙、清勁絕俗和若不經意之態，和職業畫家之作明顯不同。卷首表現賦文「人影在地」，在地上畫有人影，爲宋畫中僅見之例。通過此圖可看出北宋末士夫畫不爲成法所囿，率意而行的情況。

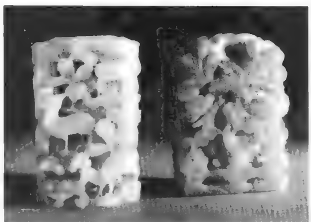

插圖二一　米友仁雲山圖

二　遼、金時期的繪畫藝術

遼是契丹人在中國北方建立的政權。公元九〇七年，太祖耶律阿保機建國。公元九三六年，太宗耶律德光助石敬瑭得帝位後，石晉以燕雲十六州割歸契丹，遂南下至今河北、山西北部地區。公元九四七年建國號爲遼，先後和中原地區漢族建立的晉、漢、周和北宋南北對峙二百餘年，在公元一一二五年爲宋、金所滅。契丹得燕雲十六州後，昇幽州爲南京，用漢族制度，設「南面」諸官署進行統治；稱原都城爲上京，以「北面」官署按契丹舊制進行統治。（五代）胡嶠《陷遼記》說，遼上京的「宦者、翰林、伎術、教坊、角觝、秀才、僧尼、道士等，皆中國（漢）人，而并、汾、幽、薊之人尤多」，可知遼建國之初繼承的是唐、五代時的北方文化。太宗大同元年（公元九四七年），遼自開封擄石晉的方伎、百工、圖籍、文物送上京後，又得到五代中原文化的充實。遼的中後期，傾慕北宋的奢華之風，習俗文化又逐漸改變。以現存遼代建築、雕塑和遼墓中所出器物的形制、紋飾看，遼早期比北宋保留了更多的唐風，而晚期更接近宋式。這種情況推之於繪畫，也大體如此。



插圖二二　舊題五代人秋林羣鹿圖



插圖二三　遼代玉雕秋山圖像

遼代立國之初，頗重繪畫，圖繪之事屢見於史籍。《遼史》本紀記載，太祖九年（公元九一五年）畫君基太一神像，神册六年（公元九二一年）畫《招諫圖》，太宗會同元年（公元九三八年）「建日月四時堂，圖寫古帝王之事於兩廡」。這說明遼宮廷中有以畫執役的人，大約即《陷遼記》中所說的上京「翰林」中的畫家。遼太祖之子突欲即著名的東丹王李贊華，也善畫，其作品曾著録於《宣和畫譜》。厲鶚《遼史拾遺》載遼南院樞密使蕭融也善畫。《遼史・聖宗紀》又載開泰七年（公元一〇一八年）「詔畫待詔陳升寫《南征得勝圖》於上京五鸞殿」，表明至遲在遼聖宗時，宮廷已仿宋制建內翰林院並設置圖畫待詔等職了。據此可知，和北宋近似，遼代畫家也基本由民間畫家、畫院畫家和士夫、貴族、官吏中的畫家三類組成。

但遼代沒有留下記述、評論繪畫的著作，亡國時，宮室文物又遭到金人的嚴重破壞和掠奪，傳世的卷軸畫極少，有些可能尚混在宋畫中有待辨識。目前我們衹能靠極少數傳世品和近年出土品並借助於壁畫、版畫等作旁證，略知遼代繪畫面貌，尚不能全面瞭解其成就和水平。

在傳世古畫中有《秋林羣鹿圖軸》（插圖二二）和《丹楓呦鹿圖軸》二圖，畫秋天樺木林中的鹿羣，恰爲一副對畫。遼、金重狩獵，春天用海東青（鶻）在湖泊捕鵝雁，稱爲「春水」；秋天射鹿於山林，稱「秋山」。這類題材常用於繪飾圖案，這在遼、金玉器中屢有所見（插圖二三）。這兩圖所畫正是「秋山」的圖像，只能是遼、金之作，但從畫風上看，畫樹還有唐人「刷脉鏤葉」的遺法，時代可早到五代宋初，故應是契丹或遼的作品。《圖畫見聞誌》載仁宗慶曆時，遼興宗曾以《千角鹿圖》聘宋，該圖當也是這類作品。這二圖雖畫風古樸，但用筆工細，傅色艷麗，恐非一般民間作品，有可能是宮廷畫家所作。

一九七四年在遼寧省法庫縣葉茂臺遼墓發現山水、花鳥掛軸各一件，相對懸掛在棺床小帳內東西壁。山水軸（圖版五四）在絹上用水墨設色畫成，畫奇峯松林，間以宮室樓閣，數人對弈於樓前，也屬上留天、下有水的全景山水。圖中樓閣屋角仰起甚多，和敦煌唐代壁畫上的畫法近似，風格早於北宋；樹石用筆毫分開的破筆畫成，皴筆多爲若干微顫動的成組的平行綫，再略加淡渲，局部加青綠重色，畫法粗獷簡練而少變化，略有程式化傾向，和目前所知的北宋各派山水也少相似處。應該認爲它們所反映的是晚唐、五代以來北方的地方風格。



插圖二四　遼刻妙法蓮花經扉畫

花鳥軸(圖版五五)也是絹本設色畫，前方畫二兔相對，其一在食草，其後畫雙鈎竹叢，上面並立三雀，或剔翎，或俯視野兔，雖構圖較對稱平穩，仍有一定呼應關係。麻雀和兔都局部用粉，然後傅色。全畫風格質樸，筆墨微有拙意，和同期中原的巧密工緻作風不同。

此墓約當九世紀六十年代至八十年代之間，作畫時間還可能稍早，可看出很少受同期中原各畫派的影響，雖畫的藝術水平和《秋林羣鹿》等二圖相比尚不能稱爲精品，可能出自民間畫家之手，但對瞭解遼代前期繪畫的淵源和特點是極有價值的。

一九七四年在山西應縣遼清寧二年（公元一〇五六年）所建釋迦塔中發現佛經及繪畫等文物，其中《採藥圖》(圖版五三)是罕見的遼畫。此圖爲紙本設色，畫一人手執藥鋤和靈芝，背負藥籃採藥歸來的形象，用筆粗細一律，似是用繪壁畫的工具畫成，與一般用毛筆在紙絹上作畫的筆法不同。配景所畫拳石、坡陀尤爲簡單古拙，和西安唐章懷太子墓馬毬圖壁畫中坡石畫法有近似處。此圖畫得粗放，裝裱也較簡易，應是當地民間畫家的作品。觀此圖可知，遼代一些地區，在民間還延續着唐以來的舊風。

在應縣釋迦塔發現的遼代刻經中，有兩幅妙法蓮華經前的扉畫(插圖二四)頗爲精美。兩幅都是説法圖，約刻於聖宗統和二十一年（約公元一〇〇三年）前後，所畫佛像、山水、宮室的風格、筆法都和同期北宋作品近似。可能是佛經易於流通，較易互相影響的緣故。一九七一年在河北宣化遼天慶六年(公元一一一六年)張世卿墓發現畫有散樂和男女侍的壁畫，其中漢裝諸人的形象、服飾、器用及筆法和北宋各墓中壁畫相似處也頗多。這些都可作爲瞭解遼代後期繪畫受北宋影響的例證。但在卷軸畫中，尚未發現類似的例子。

金是原在遼統治之下的女真族建立的政權。公元一一一五年，太祖阿骨打在混同江邊立國，建號爲金。金立國後不斷南侵，於公元一一二五年滅遼，公元一一二七年滅北宋，佔據了中國北半部。此後，經十餘年戰争，形成與南宋隔淮河、秦嶺一線南北對峙的局面。公元一二三四年金爲蒙古所滅。金立國時處在向奴隸制轉化時期，滅遼和北宋後，接受了大量封建文化。金攻佔汴梁後，除掠奪了北宋宮廷的儀物、禮樂器、文物、圖籍、書畫、珍寶外，還擄去大量伎藝人才和手工藝工匠，故金的朝廷制度、宮廷生活、文化、藝術以及工藝制作諸方面幾乎全

部繼承了北宋遺制。

就繪畫而言，金滅遼時，遼代宮廷伎藝人才和工匠，包括畫家，全爲金所得；破汴梁時，所擄伎藝百工中也有一部分宮廷畫家；此外，淮河以北廣大金佔區的原北宋民間畫家，逃亡之餘，也成爲金之編民。金代繪畫就是在繼承了遼、北宋宮廷和北方民間傳統的基礎上發展起來的。

由於金代没有北宋《圖畫見聞誌》一類的畫史專著，遺作也稀少，目前我們對其繪畫發展的全面情況所知不多。公元一一五一年金遷都燕京時曾大修宮殿，公元一一五八年又大修汴梁宮殿，史書都説其奢華超過北宋，可以推知當時有大量畫家繪彩畫和宮廷的裝飾、陳設畫。這對金代繪畫的發展應有較大的促進作用，但具體情況已不可考。《金史・百官志》載少府監有圖畫署，「掌圖畫、縷金匠」，「明昌七年省人祗應司」，則知宮廷所需繪畫先後由這兩機構供應。山西繁峙巖山寺有金正隆三年（公元一一五八年）水陸碑，畫家署名爲「御前承應畫匠王逵」，和《百官志》「圖畫、縷金匠」的記載相合，可知金代未建立畫院，宮廷畫家稱「畫匠」或「圖畫匠」，加「御前」、「駕前」字樣。(元)夏文彥《圖繪寶鑑》著録了四十七位金代畫家，包括皇帝、貴族、宦吏、士夫、宮廷畫家和民間畫家，其中金顯宗學李公麟，楊邦基學李成，任詢學范寬，王庭筠、錢過庭學米芾，虞仲文、蔡珪學文同，説明金代基本上繼承和發展了北宋畫風。四十七人中，善畫山水、墨竹的各十七人，善畫人物、花鳥的各三人，善畫雜畫的五人，可知金代風氣較喜畫山水、墨竹。其中李早的人物，任詢、楊邦基、武元直的山水，王庭筠、趙秉文的墨竹、梅石都享盛名，對元代北方繪畫頗有影響，王庭筠被(元)湯垕譽爲「宋南渡二百年無此人」的大畫家。

金代畫人物以楊邦基、李早最著名，李早被比作李公麟，但作品都不傳。傳世金代人物畫中較重要的是宮素然《明妃出塞圖卷》(圖版五八)和張□《文姬歸漢圖卷》(圖版五九)，二圖均未署圖名，現名是後人所加，前一卷紙本水墨，欵「鎮陽宮素然畫」，後一卷絹本淡設色，欵「祗應司張□畫」。「鎮陽」當今河北正定，是金的轄區，「祗應司」是金代宮廷服務機構，明昌七年以後負責供應宮廷所需繪畫，可證二圖都是金人作品，後一圖出自宮廷畫家之手。二圖出於一個稿

本，僅局部有異同，這情況在宋代屢見不鮮，職業畫家這樣作的尤多。二圖畫人馬用筆有起止輕重，似受到李公麟畫法的影響，而人物作契丹裝，總體效果粗豪，又反映了北方的特點，和同期南宋人之作風格迥異。傳世品中還有楊世昌《崆峒問道圖卷》(圖版六五)，從畫風看是北方作品，楊也可能卽是金人，但他和《圖繪寶鑑》所載與蘇軾爲友的道士楊世昌不是一人。

金代畫山水以楊邦基、任詢、武元直等最著名。傳世的金代畫的山水有確證的有李山《風雪松杉圖卷》和武元直《赤壁圖卷》。李山畫傳中不載，其名卽藉此圖得傳。據圖後王庭筠、王萬慶父子的詩跋，知道他曾在秘書監任職，善畫樹石，此圖應作於王庭筠去世的泰和二年（公元一二〇二年)以前。這幅《風雪松杉圖》(圖版六一)是絹本短卷，用水墨畫雪景山水，雪峯峻拔陡直，山下松杉翠竹環擁着一個小院，佈景豪壯簡潔，很好地表現出北方雪山寒寂的氣氛；作畫用筆爽朗痛快，以濃淡墨一氣呵成。畫前署欵「平陽李山製」。

《赤壁圖》(圖版六〇)無欵，經馬衡先生考訂爲金武元直之作，已公認是定論。武氏是金章宗時的名士，善畫山水，金、元很多名人都有題咏他作品的詩篇，是金宋重要的山水畫家。《赤壁圖》是紙本水墨短卷，畫峭壁臨江，兩岸青松對出，構景弘壯開闊。全畫以飽含水分的皴筆畫成，筆法清勁，極少作反復皴擦，畫松用筆簡練而姿態維肖。圖後有金正大五年（公元一二二八年)趙秉文題，則畫應是畫於金朝南遷汴梁以後，尤爲難得。把此圖和李山《風雪松杉圖》並觀，可以看到金代山水畫直接從北宋脱出，很少有受南宋畫風影響的迹象，其佈景以簡練雄奇見長，畫筆俊爽豪快，墨彩淋漓，和南宋作品相比，雖少遜沉厚、秀雅，却別有一種洒脱不羈、不事雕琢修飾、雄杰豪放的氣質，這是金和南宋繪畫的明顯不同處。

此外，傳世作品中尚有《平林霽色圖卷》《溪山無盡圖卷》《洞天山堂圖軸》，時代約當南宋而風格迥異，也屬金代作品。《平林霽色圖》(圖版六四)是紙本水墨山水短卷，舊題爲董源作。圖中畫樹樹身勁細而樹頭舒展多姿，似受燕文貴一派影響，枯枝又作郭熙派的蟹爪，有明顯的北宋影響，但山形皴法又晚於北宋。最重要的是圖中住宅正堂内畫曲尺形炕，是金、元時典型的北方居室特點，故可確認爲是金代作品。《溪山無盡圖》(圖版五六)是一絹本水墨淡設色長卷，舊題宋人作。其山形有郭熙畫派特點，而具體的皴法、樹形都和北宋宋李郭派山水有異，卷後

又有金代人的題跋，故可能也是金代作品。《洞天山堂圖》(圖版六七)舊題爲董源作，由於圖中所繪樓閣具金元特點，故其應是金代作品。和前兩幅相比，《平林霽色圖》《溪山無盡圖》保存北宋舊風較多，是北宋畫風在金代的延續與發展，而《風雪松杉圖》《赤壁圖》則表現出較多的金代的新畫風，在傳世金人作品中更具代表性。

《圖繪寶鑑》所載金代善畫或兼工雜畫的畫家，其作品都不傳，現存僅有張珪《神龜圖卷》和趙霖《昭陵六駿圖卷》二幅。據《圖繪寶鑑》張珪應是金正隆(公元一一五六至一一六一年)中人，工畫山木，但《神龜圖》(圖版六二)所畫是一龜。從署欵「駕前張珪」看，他也是宮廷畫匠。所畫筆墨較粗拙，遠不如山西繁峙巖山寺金大定七年(公元一一六七年)御前畫匠王逵所作壁畫精美，表明當時宮廷畫匠的木平也是頗有參差的。《昭陵六駿圖》(圖版六三)是一絹本水墨淡色長卷，無欵，據畫後趙秉文題，才知道是趙霖所作。所畫卽唐太宗昭陵六駿碑的圖像。從所畫人物衣紋流利，面貌生動的情狀看，他是有一定木平的畫家，用凝重樸拙的筆調畫馬是爲了更好地表現石刻原有的渾厚質樸風貌。從這兩圖可以看到金代一般作品樸質的作風。

金代士夫中善畫墨竹、墨梅、樹石小品的人頗多，最著名的有王庭筠、王萬慶父子和李澥、趙秉文、蔡珪等人，他們基本上是繼承北宋文同、蘇軾、米芾的畫法。僅王庭筠有作品傳世。王庭筠是熊岳(今遼寧省熊岳鎮)人，金大定十六年(公元一一七六年)進士，工詩文書畫，趙秉文稱他是「鄭虔三絶畫詩書」，極爲推崇。現存王庭筠《幽竹枯槎圖卷》(圖版五七)在絹上用水墨畫枯木小竹，用筆極簡練，信手揮灑，墨瀋淋漓，渴筆、濕筆兼用，雖着筆無多，却能把枯木的老幹虬枝、細竹的瀟灑飄逸表達無遺。畫後用豪俊的書法大書一跋，說自己「一行涉世，便俗狀可憎，時拈禿筆，作幽竹枯槎，以自料理」，明確說出以作畫自遣遠俗之意。元好問說他「字畫學米元章，其得意處頗似之，墨竹殆天機所到，文湖州以下不論也」，此圖正可作爲例證，從畫中可以想像他作畫時運筆如疾風驟雨，了無拘束，急欲一吐胸中沉鬱的情況。蘇軾、米芾提倡「士夫畫」，但作品多不傳，此圖書畫結合，直攄胸臆，可稱爲現存蘇、米派士夫畫最重要的作品之一。湯垕《畫鑒》曾著録這幅畫，稱之爲「上逼古人，胸次不在(米)元章之下」，又說「宋南渡二百年無此人」，給以極高的評價。

金代繪畫遺存雖然極少，但從王庭筠《幽竹枯槎圖》和武元直《赤壁圖》看，確能卓然自立，和南宋抗衡，可見這一時代繪畫是達到很高水平的。

附註

〔一〕馬行街是汴梁最繁華的商業街，見《東京夢華錄》卷三《潘樓東街巷》條。
〔二〕張彥遠《歷代名畫記》卷一《叙畫之源流》。
〔三〕北京圖書館藏明寫本《林泉高致》後附郭思撰《畫記》。
〔四〕背即褙字，指裱褙。裱在壁上的畫又稱「貼絡」，其制沿用至清代宮廷中。
〔五〕《宋會要輯稿》職官三十六之一〇六、一〇七，至和元年條。
〔六〕畫後曾紆跋，言黃氏題於元祐五年，圖中馬有元祐三年進到者，知此圖應作於元祐三至五年，李氏年約四十至四十二歲。
〔七〕(宋)黃休復《益州名畫錄》卷上，常重胤條載唐僖宗入蜀，隨駕有「寫貌待詔」。
〔八〕(宋)韓拙《山水純全集·論觀畫別識》。
〔九〕此圖元初時曾著錄於周密《雲煙過眼錄》，說只存半幅，畫人物部分已佚。此圖是一整幅，應是宋代摹本，但大多數繪畫史家仍然認爲它是較能反映李成畫派風貌的一件重要作品。
〔一〇〕郭思：《畫記》。
〔一一〕王安石咏惠崇畫詩有「畫史紛紛何足數，惠崇晚出吾最許，……華堂豈惜萬黃金，苦道今人不如古」之句，說他是「晚出」的「今人」，可證惠崇和他同時。
〔一二〕《欒城集·王詵都尉寶繪堂詞》自註。
〔一三〕此圖原是一橫卷，右方岸上尚有五個縴夫，遠處有雪山，已被割去，僅存二大船一小舟和趙佶題字，可信爲真蹟。
〔一四〕《圖畫見聞誌》卷一《論氣韻非師》。
〔一五〕鄧椿《畫繼》序。
〔一六〕《蘇軾詩集》卷二十九《書鄢陵王主簿所畫折枝二首》之一。
〔一七〕蘇軾：《東坡題跋》卷五《跋蒲傳正燕公山水》。
〔一八〕蘇軾：《東坡題跋》卷五《跋宋漢傑畫》之三。
〔一九〕同〔一六〕。
〔二〇〕《東坡集》卷三十一《淨因院畫記》。

中國美術全集

古代部分六十冊 目錄

北宋是中國古代書畫藝術[illegible]的階段，[illegible]
的山水、花鳥、風俗、道釋各科都有新興發，形成了繪畫史上的一個高峰時期。此時山水畫家表現氣勢[illegible]
及其寫實，並注意描寫不同地域特徵而形成不同畫派，在[illegible]「富貴」[illegible]「野逸」[illegible]
進一步發展相互補充。人物畫則以[illegible]
標榜的是抒懷寫意的文人畫也形成新面貌。

這一[illegible]在北方的北宋，[illegible]
了遼和北宋的傳統，形成[illegible]

本冊圖版收錄了傳世和出土的北宋、遼、金[illegible]
概況，[illegible]
貴的資料。

目録

遼代繪畫

金代繪畫





一　層巖叢樹圖　軸　巨然

前頁，層巖叢樹圖　軸(部分)



二　秋山問道圖　軸　巨然



三　雪山行旅圖　軸　無欵



宋　讀碑窠石圖　軸　李成（傳）



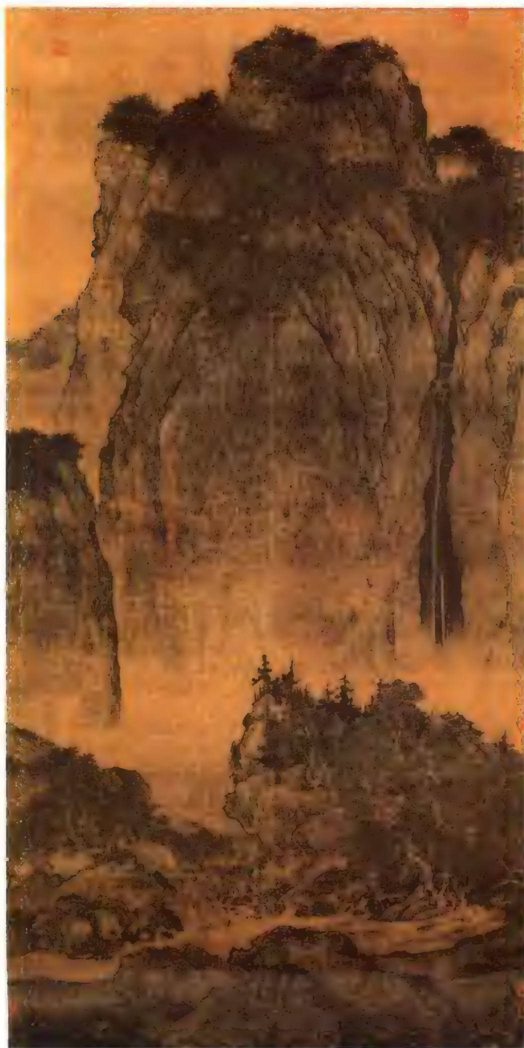
五　茂林遠岫圖　卷(之一)　李成(傳)



茂林遠岫圖　卷（之二）



六　晴巒蕭寺圖　軸　無欸

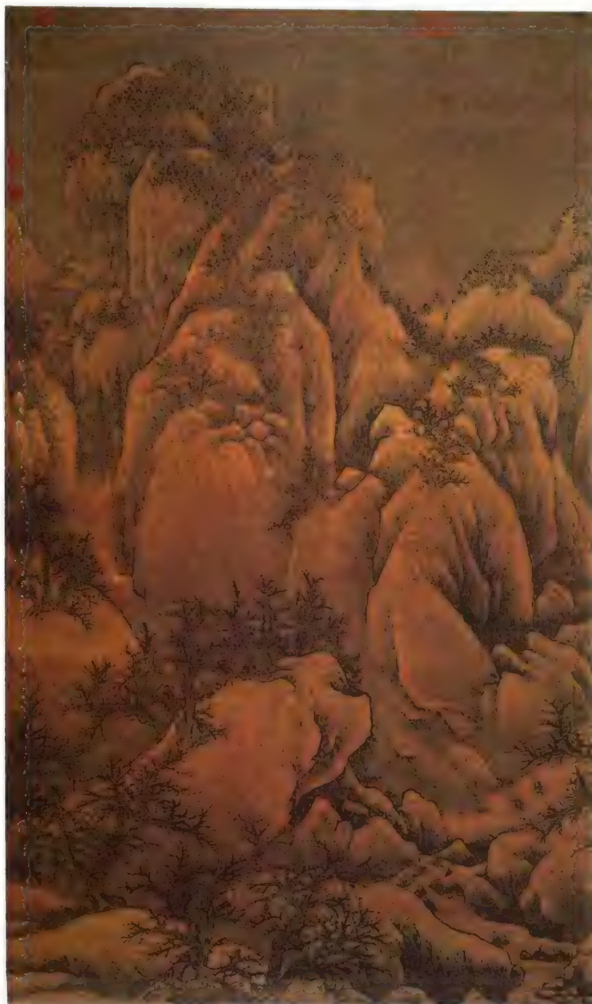


七　溪山行旅圖　軸　范寬





八　雪景寒林圖　軸　范寬



九　雪山蕭寺圖　軸　范寬



一〇　山鷓棘雀圖　軸　黃居寀



一一 雪竹圖 軸 無款



一二　江山放牧圖　卷（部分）　祁序



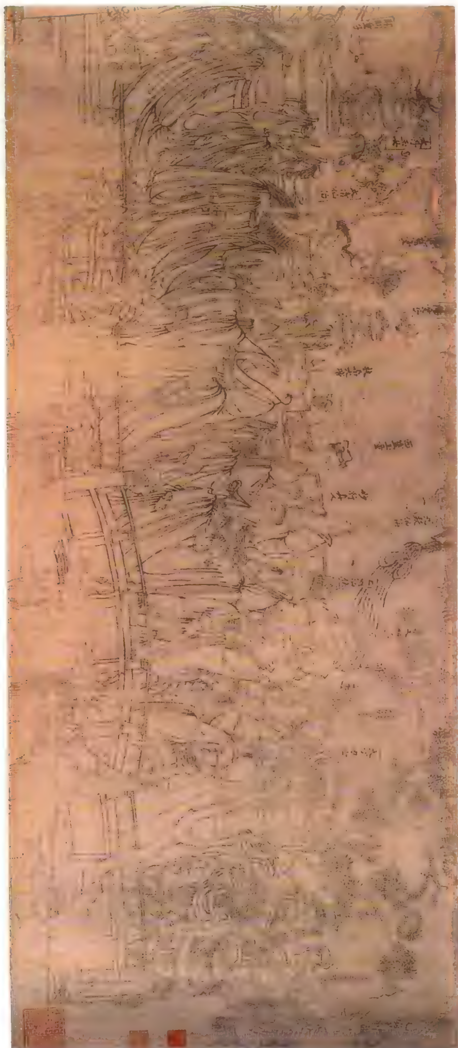


江山放牧圖　祚



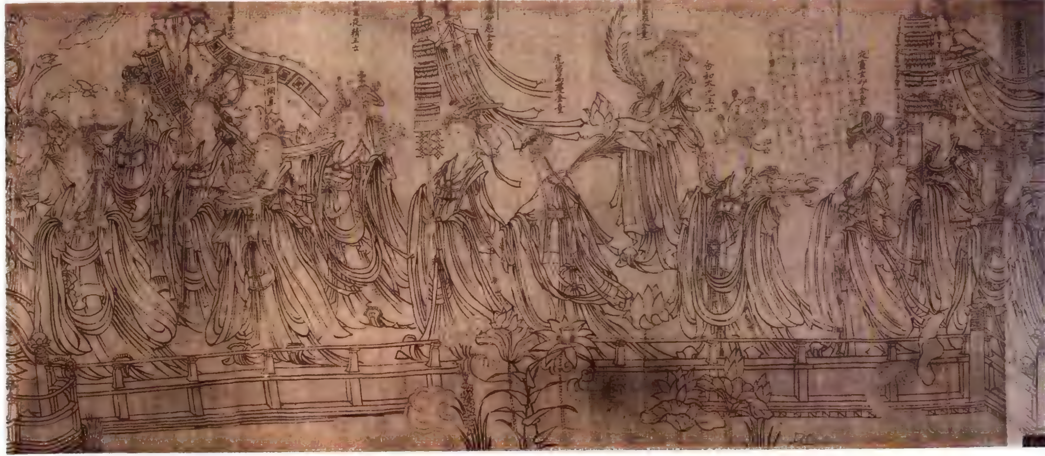
一三　宮樂圖　軸　無欵

一四　朝元仙仗圖　卷（之一）　武宗元

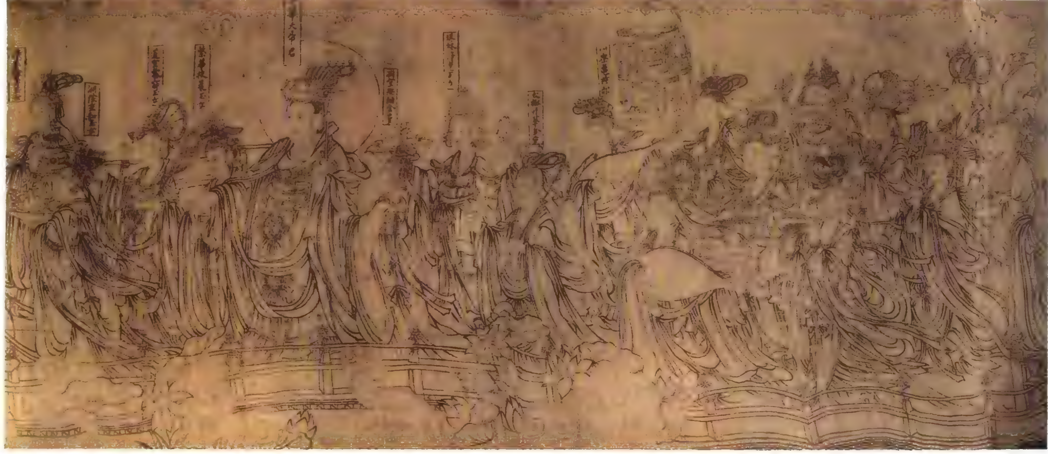




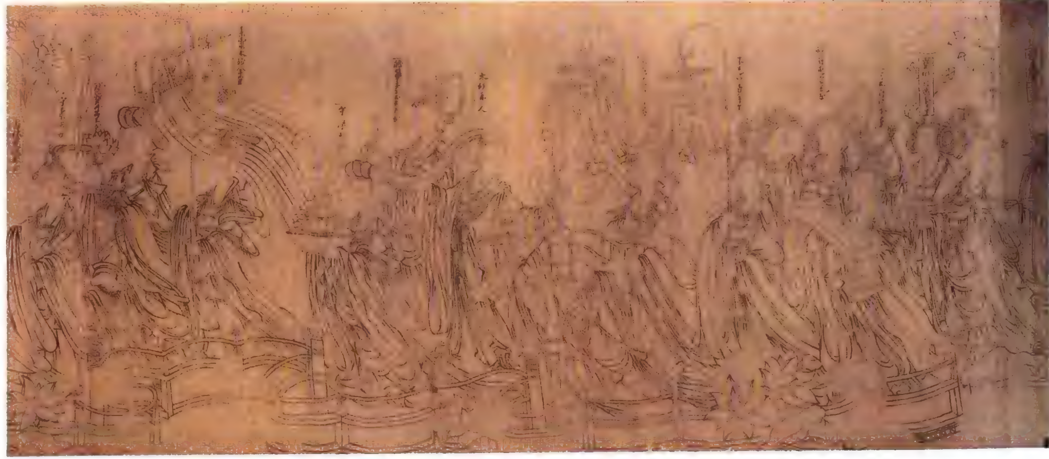
朝元仙仗圖　卷(之二)



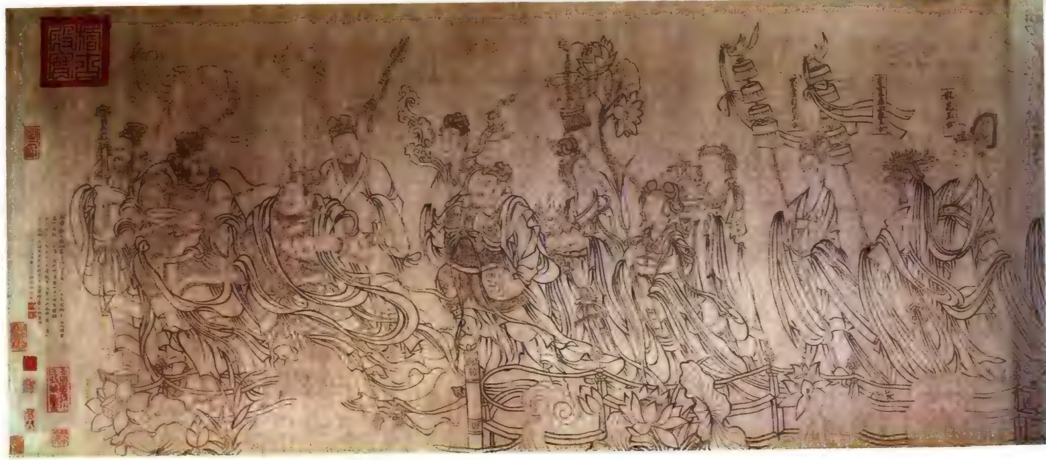
朝元仙仗圖 卷(之三)



朝元仙仗圖 卷(之四)



朝元仙仗圖　卷(之五)



朝元仙仗圖　卷(之六)





一五　漁父圖　卷　許道寧



一六　溪山樓觀圖　軸　燕文貴

◀ 一七　江山樓觀圖　卷(部分)　燕文貴

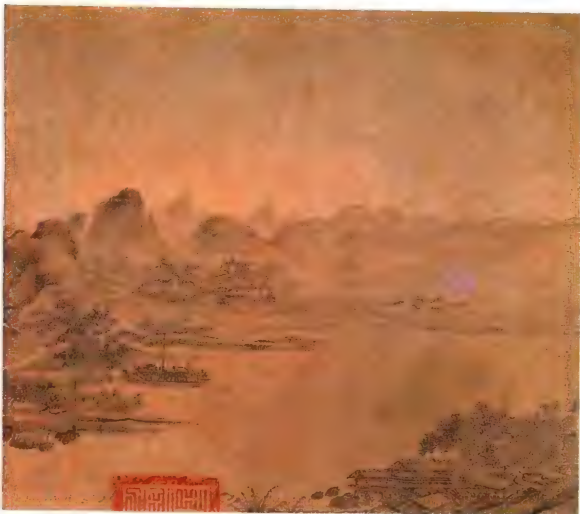




江山樓觀圖 卷(之一)



江山樓觀圖　卷（之二）





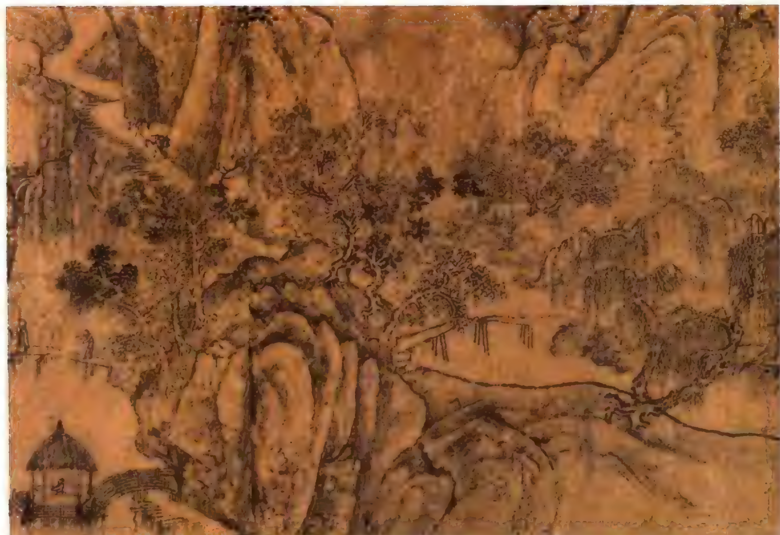
一八　溪山圖　卷　無欵



一九　紡車圖　卷　王居正







二〇　春山圖　卷(部分)　　燕肅





春山圖　卷





二一　寒雀圖　卷　崔白



二二　雙喜圖　軸　崔白



二二 洛神賦圖 卷(部分) 無款

洛神賦圖　卷（之一）



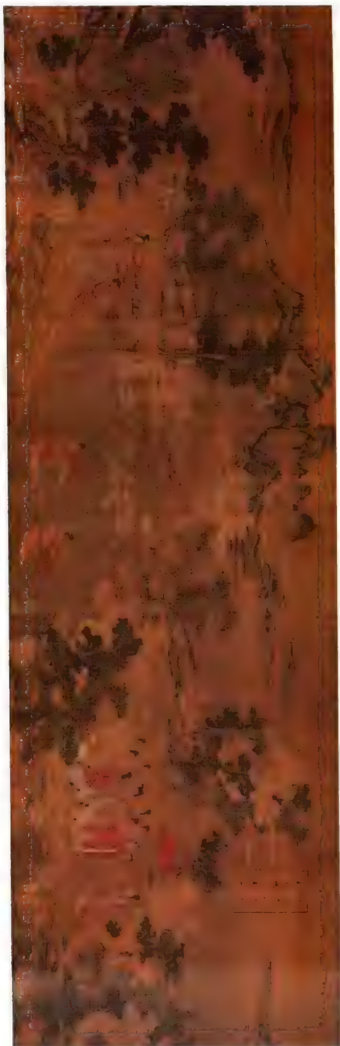
洛神賦圖　卷（之二）





洛神賦圖　卷(之三)

洛神賦圖 卷(之四)





洛神賦圖　卷（之五）

洛神賦圖　卷(之六)



洛神賦圖　卷(之七)





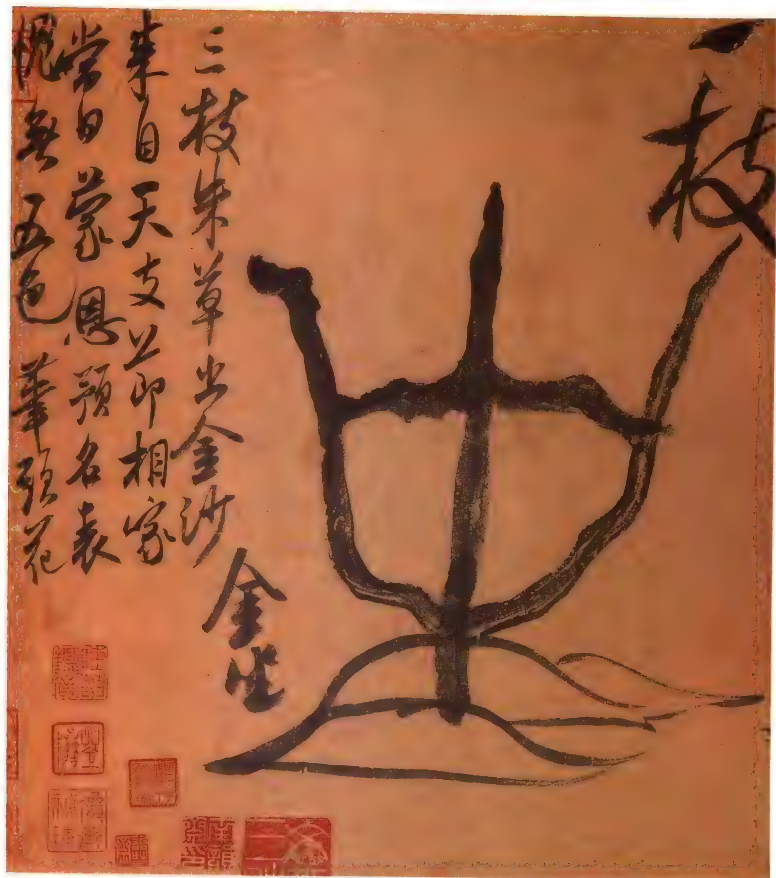




二四 墨竹圖 軸 文同



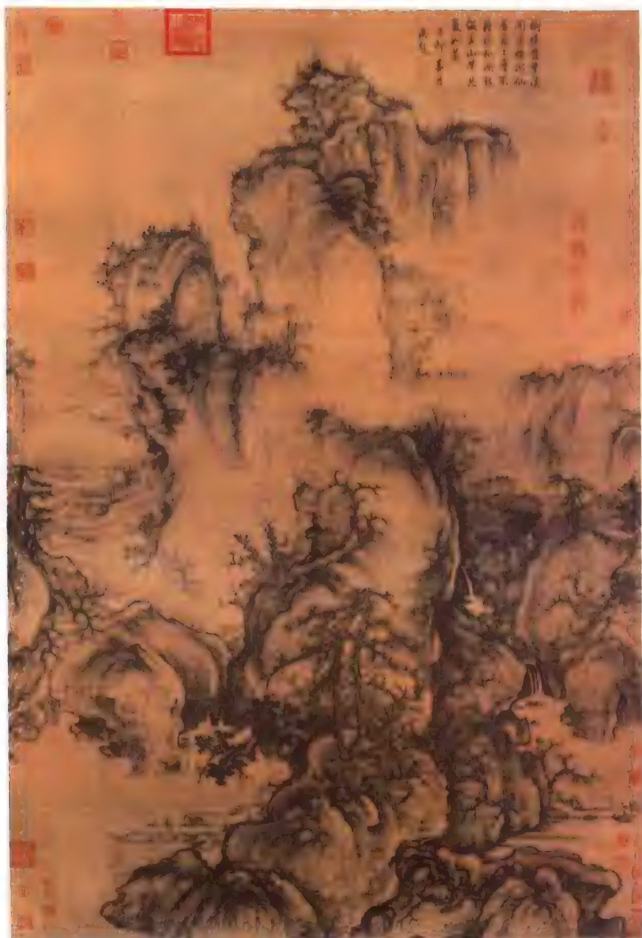
二五　枯木怪石圖　卷　蘇軾



二六　珊瑚筆架圖　米芾



二七　窠石平遠圖　軸　郭熙



二八　早春圖　軸(左圖爲部分)　郭熙





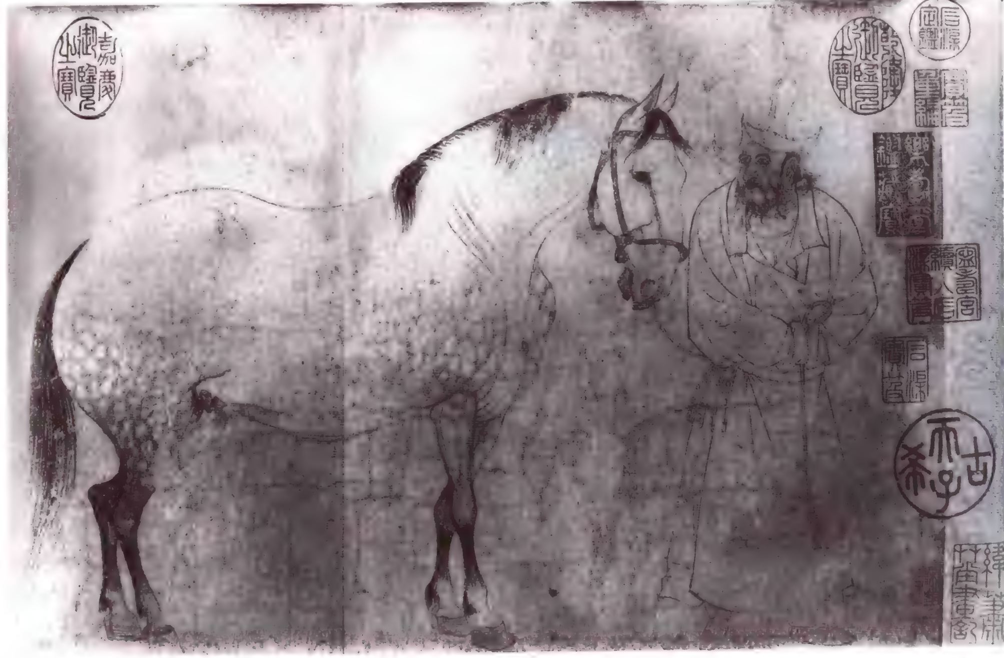
二九　幽谷圖　軸　郭熙



三〇　山邨圖　軸　郭熙



二一　雪山訪友圖　軸　郭熙



三二 五馬圖 卷(之一) 李公麟



五馬圖　卷(之二)



五馬圖 卷(之三)



五馬圖 卷(之四)



五馬圖 卷(之五)

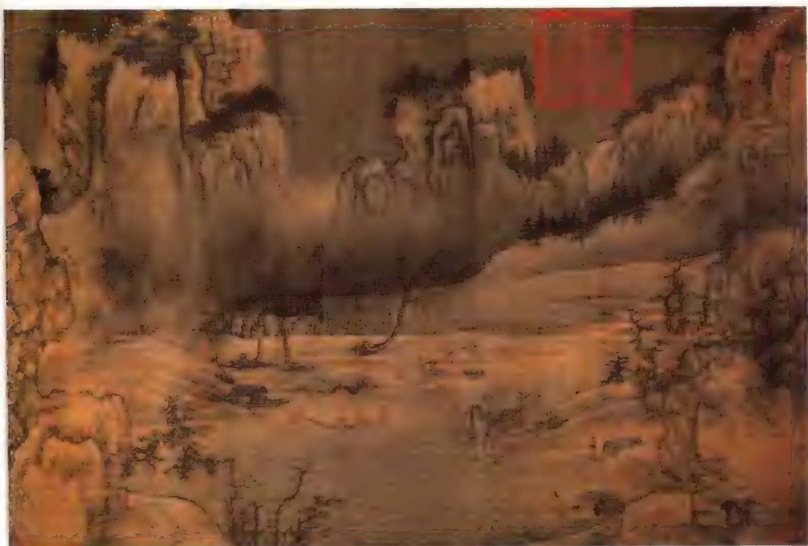


三三　蓮社圖　軸　李公麟(南宋摹本)



蓮社圖　軸(部分)

三四　煙江疊嶂圖　卷　王詵
（下圖爲部分）





三五　漁村小雪圖　卷(之一)　王詵

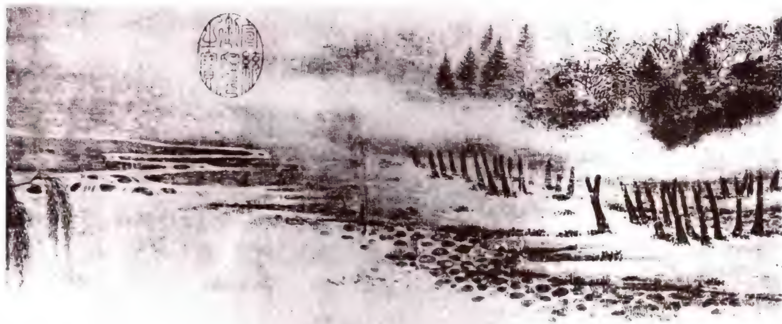




漁村小雪圖　卷(之二)



三六　湖莊清夏圖　卷(之一)　趙令穰



湖莊清夏圖　卷(之二)



湖莊清夏圖　卷(之三)



湖莊淸夏圖　卷(之四)



三七　溪山春曉圖　卷　無欸

（之一，下圖爲部分）



溪山春曉圖　卷(之二,下圖爲部分)



三八　湘鄉小景圖　卷　趙士雷





三九　柳鴉圖　卷　趙佶





四〇　竹禽圖　卷　趙佶



四一　芙蓉錦雞圖　軸　趙佶



四二　臘梅雙禽圖　頁　趙佶



四三　枇杷山鳥圖　頁　趙佶



四四　聽琴圖　軸　趙佶

四五　雪江歸棹圖　卷　趙佶



雪江歸棹圖　卷(部分)







祥龍石者立於環碧池之南芳
洲橋之西相對則勝瀛也其勢
騰湧若虬龍出為瑞應之狀奇
容巧態莫能具絕妙而言之也
廼親繪縑素聊以四韻紀之
彼美蜿蜒勢若龍挺然為瑞獨稱雄
雲凝好色來相借水潤清輝更不同
常帶瞑煙疑振鬣每乘宵雨恐凌空
故憑彩筆親模寫融結功深未易窮
御製御畫并書

四六　祥龍石圖　卷(右圖爲部分)　趙佶



政和壬辰上元之次夕忽有祥雲拂鬱
低映端門衆皆仰而視之倏有群鶴
飛鳴於空中仍有二鶴對止於鴟尾
之端頗甚閑適餘皆翱翔如應奏節
往來都民無不稽首瞻望歎異久之
經時不散迤邐歸飛西北隅散感茲
祥瑞故作詩以紀其實
清曉觚稜拂彩霓仙禽告瑞忽來儀飄飄
元是三山侶兩兩還呈千歲姿似擬碧鸞
棲寶閣豈同赤雁集天池徘徊嘹唳當丹
闕故使憧憧庶俗知
御製御畫并書

四七　瑞鶴圖　卷　趙佶









四八　蘆汀密雪圖　卷(下圖爲部分)　梁師閔



四九　江山秋色圖　卷(之一)　無款



江山秋色圖　卷(之二)



江山秋色圖　卷(之三)



五〇 千里江山圖 卷(部分) 王希孟





千里江山圖　卷(之一)





千里江山圖　卷(之二)





千里江山圖　卷（之三）





千里江山圖　卷(之四)





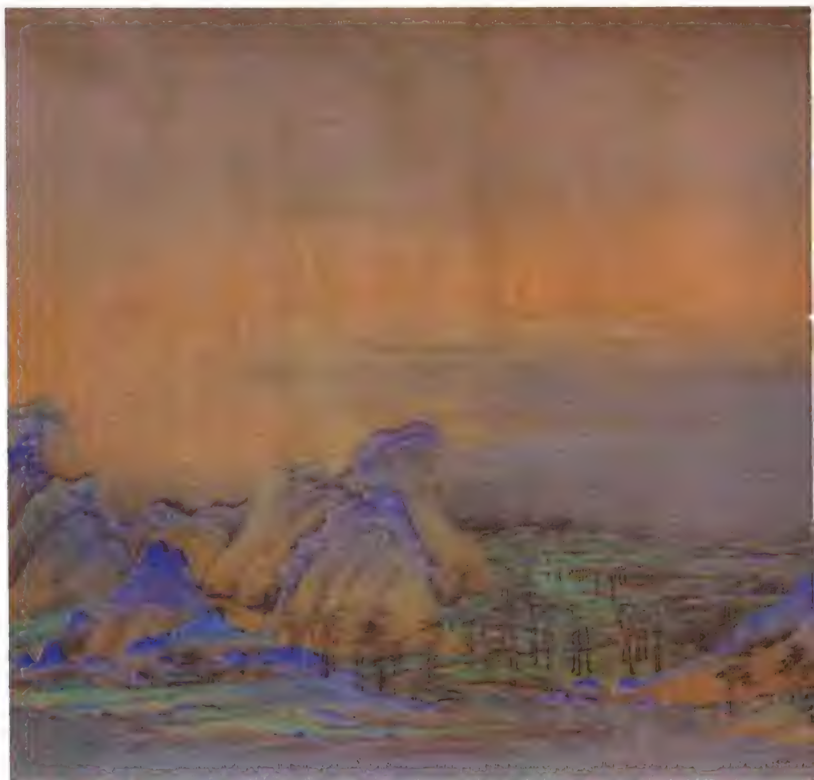
千里江山圖　卷（之五）



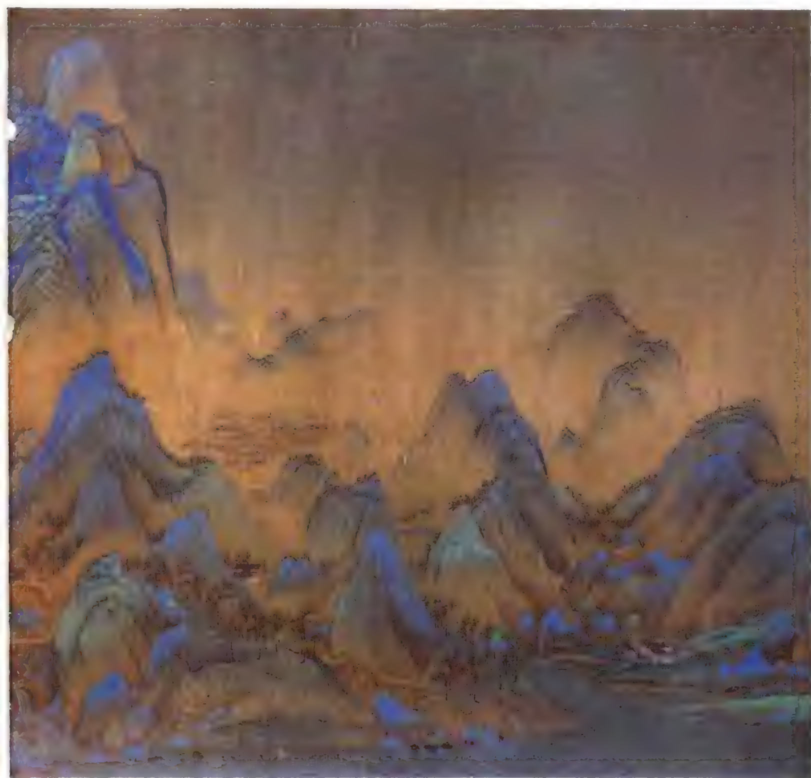


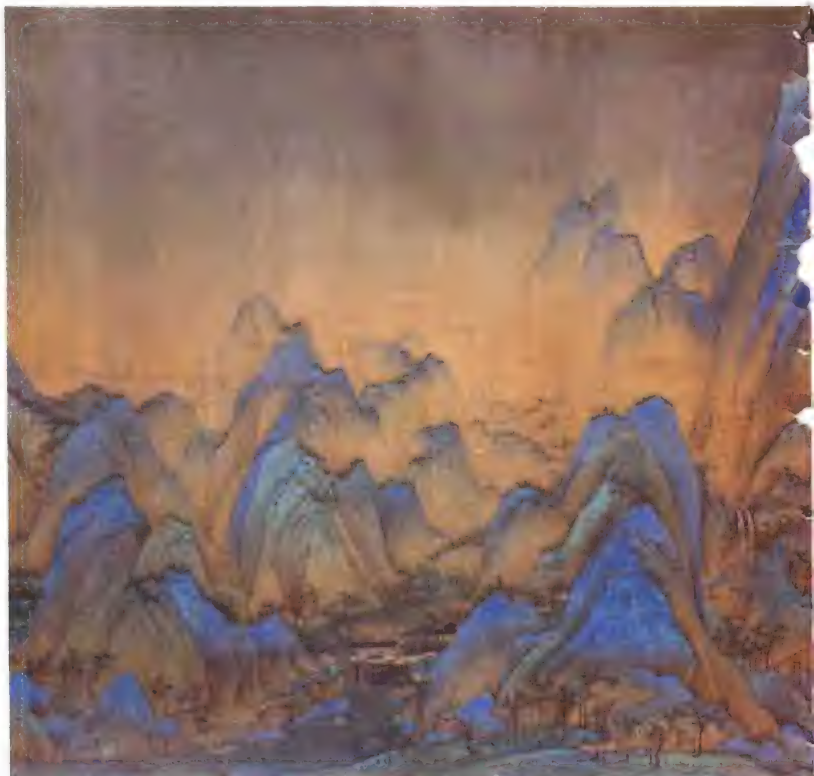
千里江山圖　卷(之六)



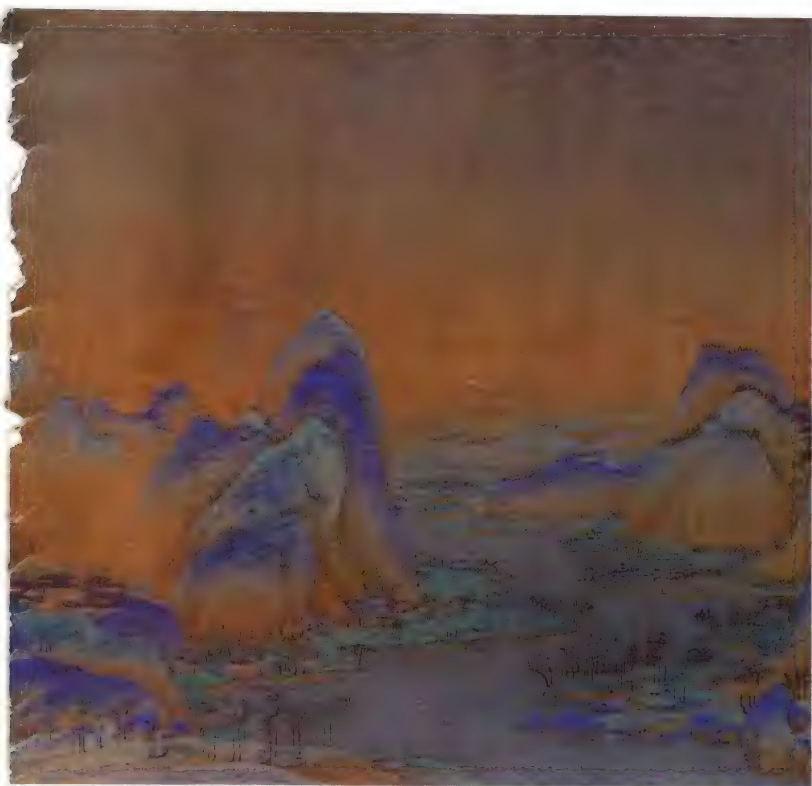


千里江山圖　卷（之七）





千里江山圖　卷(之八)









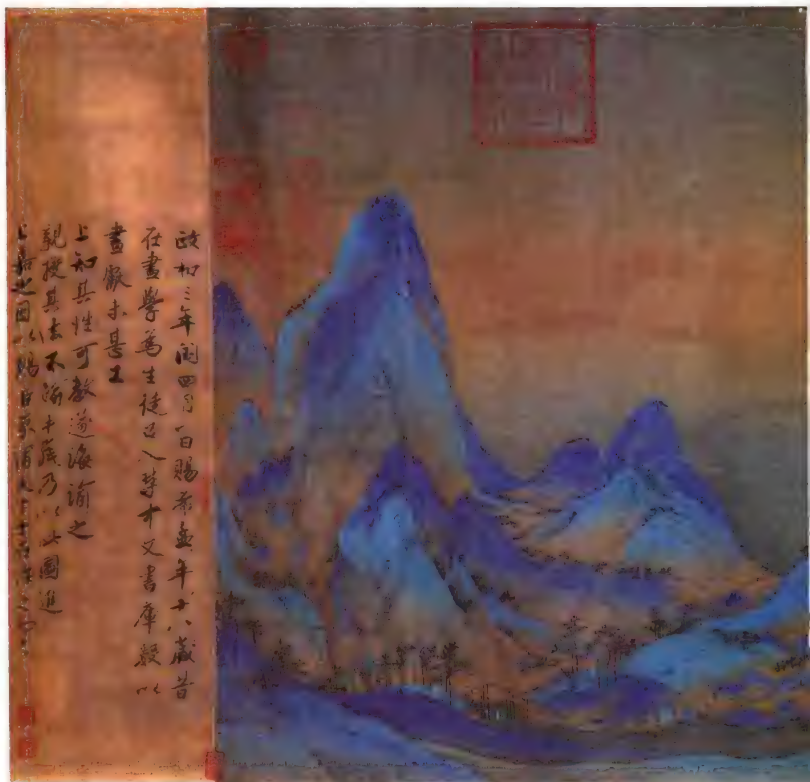
千里江山圖　卷（之十）





千里江山圖　卷(之十一)




政和三年閏四月一日賜希孟年十八歲昔
在畫學為生徒召入禁中文書庫數以
畫獻未甚工
上知其性可教遂誨諭之
親授其法不踰半歲乃以此圖進

千里江山圖　卷（之十二）

宋・清明上河圖 卷(之一、之二) 張擇端

清明上河圖　卷(之三，之四)





清明上河图 卷(部分)

清明上河圖　卷(之五，之六)

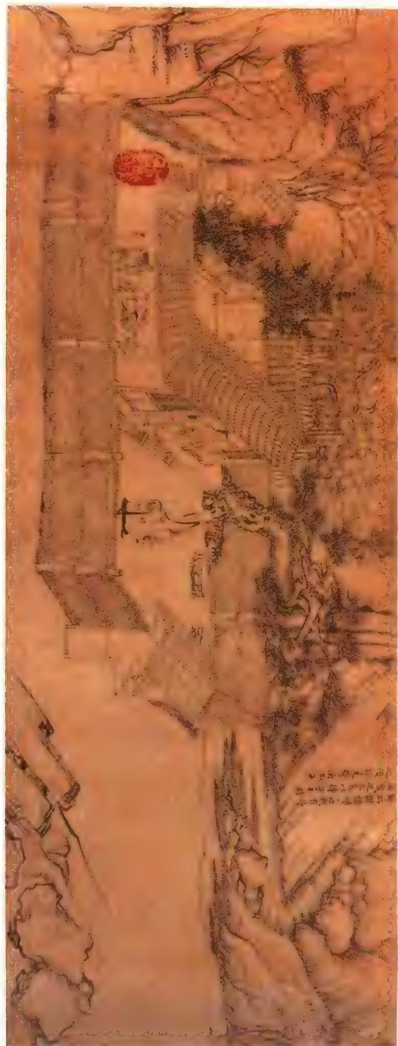
淸明上河圖　卷(之七，下圖爲部分)



五二　赤壁圖　卷(之一)　喬仲常

赤壁圖 卷(之二)

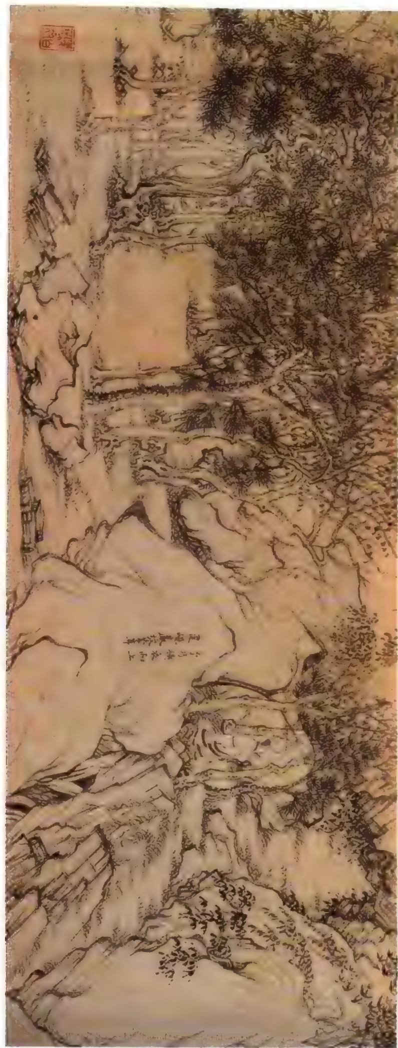




赤壁圖　卷（之三）



赤壁圖　卷（之四）



赤壁圖　卷(之五)



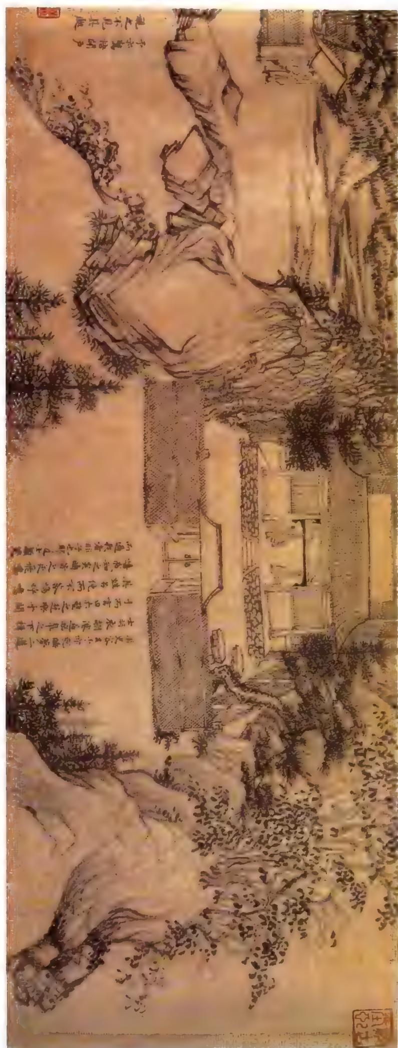
赤壁圖　卷（之六）

赤壁圖　卷(之七)



赤壁圖　巻(之八)

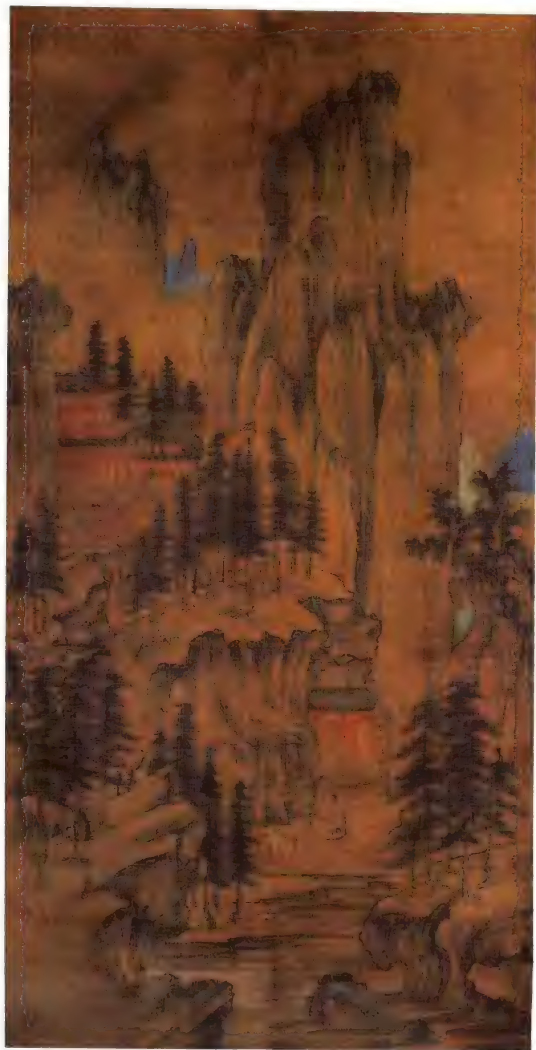




赤壁圖　卷(之九)



五三 採藥圖 軸 無款



五四　山弈候約圖　軸　無款



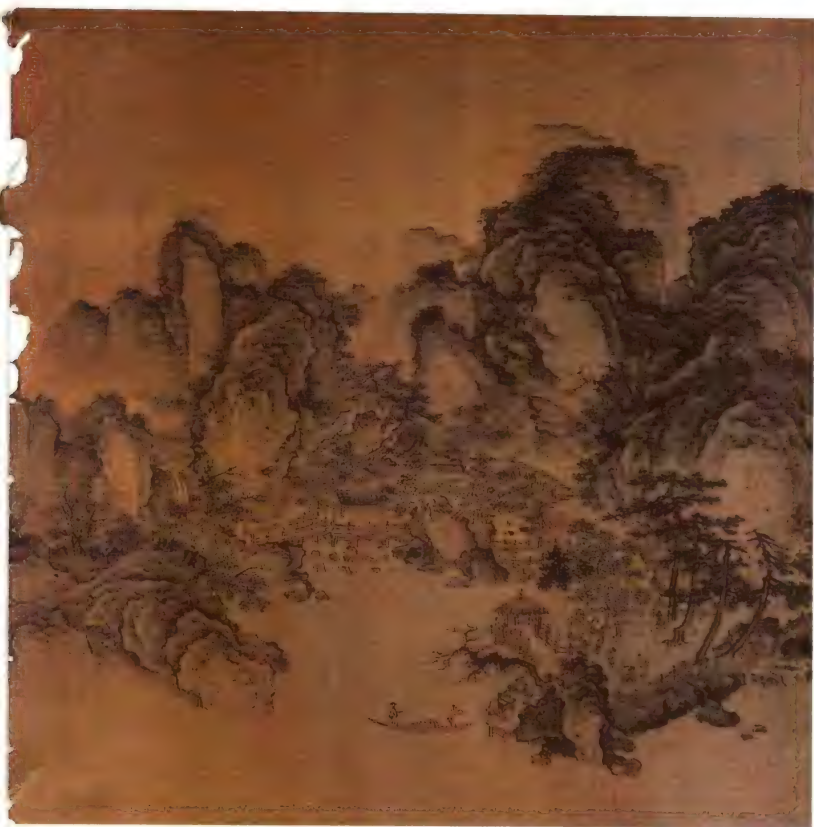
五五　竹雀雙兎圖　軸　無欵



金（公元1115—1234年）



五六　溪山無盡圖　卷(之一)　無款





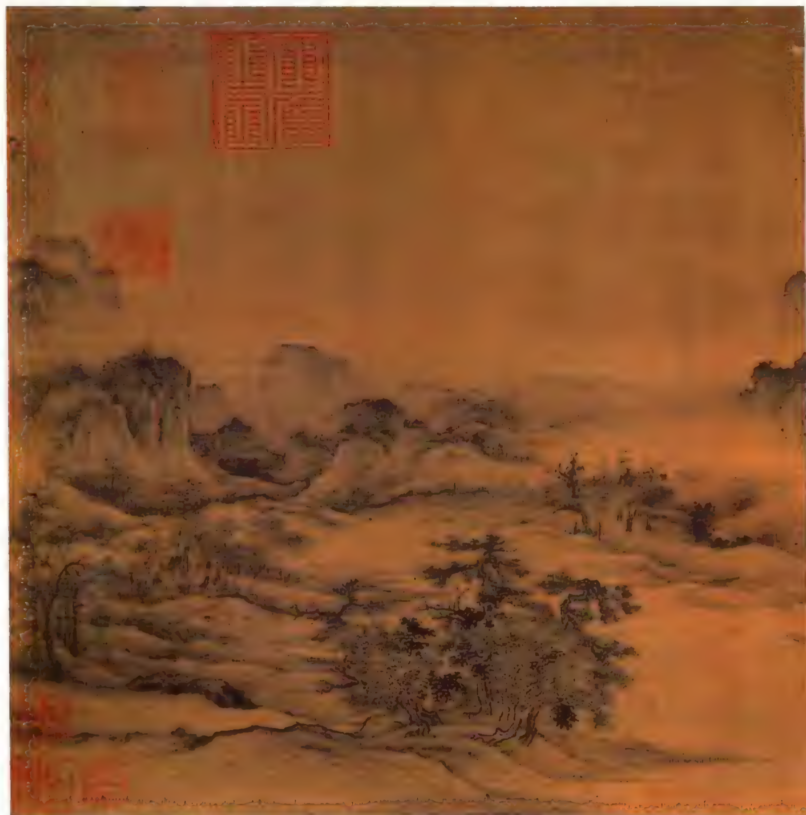
溪山無盡圖　卷(之二)



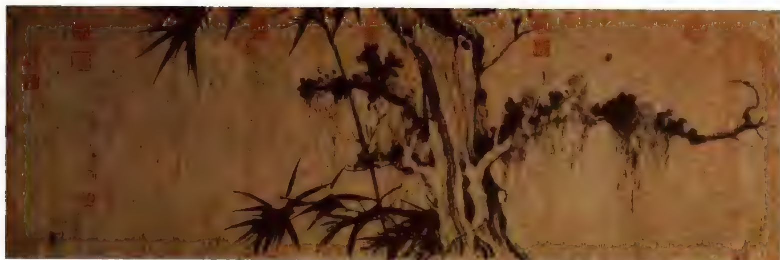


溪山無盡圖　卷（之三）





溪山無盡圖　卷(之四)

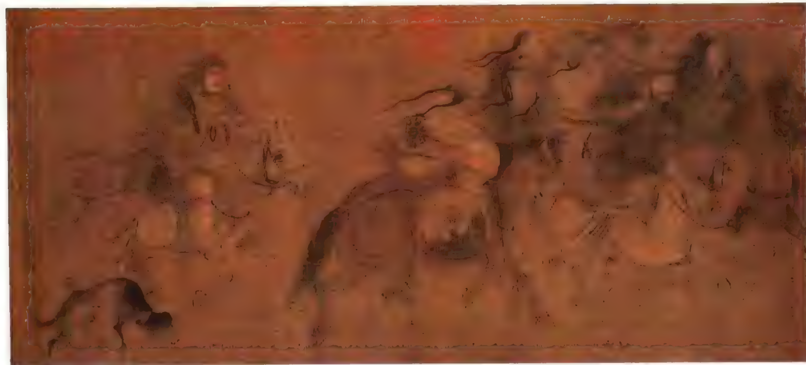


五七　幽竹枯槎圖　卷　王庭筠



[illegible]、明妃出塞圖　卷　宮素然





五九　文姬歸漢圖　卷　張□



文姬歸漢圖　卷(部分)



文姬歸漢圖　卷(部分)

下頁：文姬歸漢圖　卷(部分)









六〇　赤壁圖　卷　武元直



六一 風雪松杉圖 卷 李山

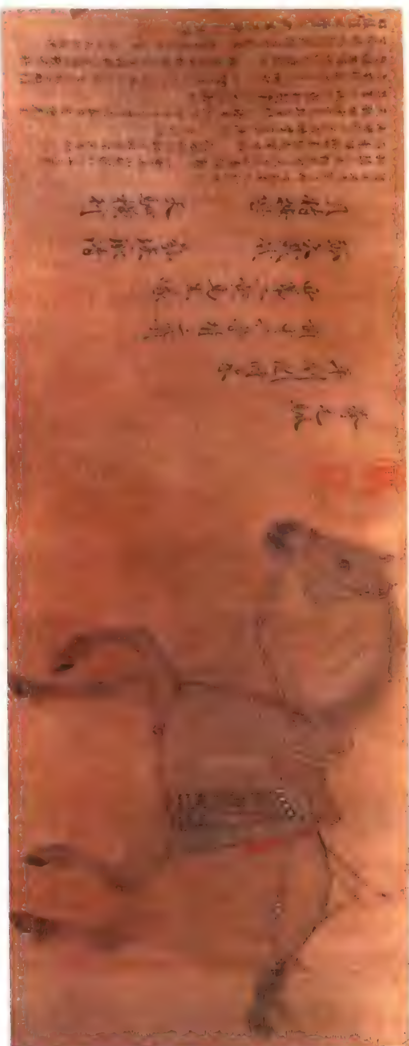


六二　神龜圖　卷　張珪

六三　昭陵六駿圖　卷　趙霖



昭陵六駿圖　卷(部分)



昭陵六駿圖　卷（部分）



昭陵六駿圖　卷(部分)



昭陵六駿圖 卷(部分)



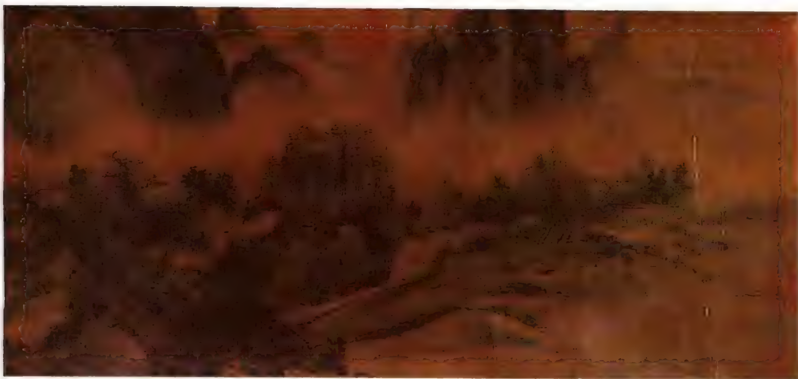


六四　平林霽色圖　卷　無欵





六五　崆峒問道圖　卷　楊世昌



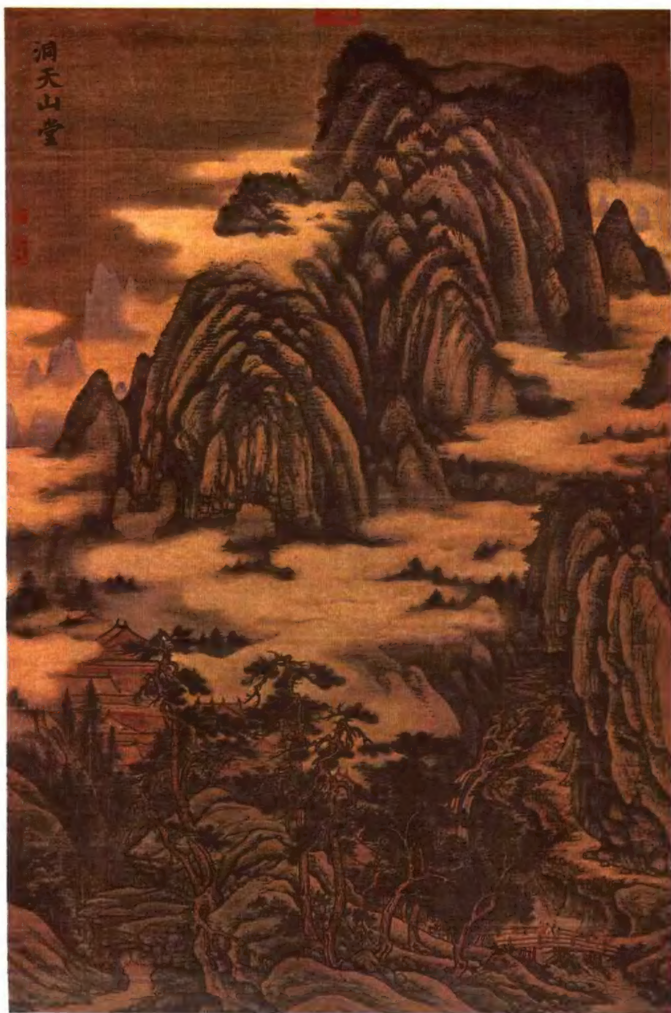


六六　重溪煙靄圖　卷(之一)　無欸





重溪煙靄圖　卷(之二)



六七　洞天山堂圖　軸　無欵